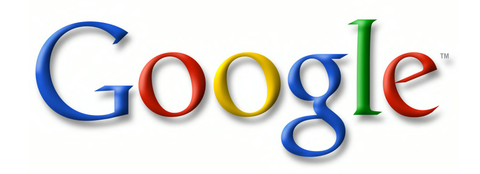




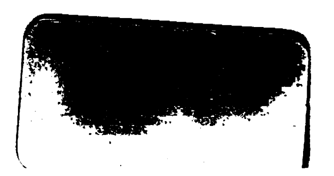
GOLD UND SILBER

VON

JULIUS LESSING


BERKELEY
LIBRARY
UNIVERSITY OF
CALIFORNIA





GOLD UND SILBER

HANDBÜCHER
DER KÖNIGLICHEN MUSEEN ZU BERLIN

KUNSTGEWERBE-MUSEUM

GOLD UND SILBER

VON

JULIUS LESSING



ZWEITE VERMEHRTE AUFLAGE

MIT 110 ABBILDUNGEN

BERLIN
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1907



Die Handbücher der Königlichen Museen sind bestimmt, die wichtigsten Teile der Königlichen Sammlungen im Zusammenhang der historischen Entwickelung, welcher die einzelnen Denkmäler angehören, zu erläutern. Zugleich sollen sie diese historische Entwickelung selbst an den hier im Original oder in Nachbildungen vorhandenen Monumenten zu möglichstem Verständnis bringen.

Sie werden nicht nur die Kunstsammlungen im engeren Sinne, sondern auch die kunstgewerblichen und die der Völkerkunde dienenden Sammlungen umfassen und in der Auswahl des Stoffes, sowie in der sonstigen Einrichtung den für die einzelnen Gebiete verschiedenen Bedürfnissen des Publikums sich anzupassen haben.

Berlin 1907.

Die General-Verwaltung der Königlichen Museen.

Inhalt.

Einleitung

Der Bestand der Sammlung

Die Arbeiten in Edelmetall — Gold und Silber — bilden in der Sammlung des Kgl. Kunstgewerbe-Museums eine besondere Gruppe, welche im »Silbersaale« und in dem angrenzenden nördlichen Saale des Museums in dem oberen Stockwerke aufgestellt ist.

Die in derselben enthaltenen Stücke gehören fast ausschließlich der Zeit des Mittelalters und der Renaissance an, das XVI und XVII Jahrhundert überwiegen erheblich, aber auch das XVIII Jahrhundert und die moderne Arbeit sind durch stattliche Stücke vertreten.

Um die Lücken zu ergänzen, sind in denselben Sälen galvanische Nachbildungen aufgestellt. Diese sind zum Teil auf Veranlassung verwandter Institute, des Österreichischen Museums in Wien, des Viktoria und Albert Museums in London, des Bayrischen Museums in Nürnberg, des Ungarischen Landes-Museums in Budapest u. a., oder auch von Geschäftshäusern wie die Württembergische Metallwarenfabrik und Christofle hergestellt und allgemein käuflich. Daneben hat es sich aber das Kunstgewerbe-Museum angelegen sein lassen, durch die Hofgoldschmiede Vollgold & Sohn und Sy & Wagner in Berlin, ferner von C. A. Beumers in Düsseldorf, besonders schöne und wichtige Stücke, vornehmlich deutscher Goldschmiedekunst, welche sich in Kirchen, Palästen oder Provinzialstädten befinden, in Nachbildungen herzustellen, welche auf Grundlage der Galvanoplastik, aber zugleich mit allen Mitteln künstlerischer Handarbeit die Originale in ihren feinsten Einzelheiten so scharf wiedergeben, daß sich an ihnen die Studien nahezu wie an den Originalen machen lassen, Viele dieser Stücke haben nur unter besonderer Vergünstigung in diesem einen Exemplare angefertigt werden dürfen. Von anderen, sowie von Stücken eigenen Besitzes sind verkäufliche Nachbildungen hergestellt, deren Liste sich am Schlusse dieses Buches findet. Die Gipsabgüsse enthalten besonders für die Zeit des Mittelalters wichtige Ergänzungen.

Das Handbuch schließt sich an die Sammlung an, es kann daher nicht eine vollständige Geschichte der Goldschmiedekunst geben, und wird sich an verschiedenen Stellen darauf beschränken müssen, vorhandene Lücken als solche zu bezeichnen. Die vorliegende zweite Auflage ist mit Unterstützung von Dr. Wilhelm Behncke neu bearbeitet.

Als Ergänzung zu erwähnen sind noch die in anderen öffentlichen Sammlungen von Berlin enthaltenen Gold- und Silberarbeiten:

Die prähistorischen Arbeiten befinden sich im Museum für Völkerkunde, daselbst auch die Schliemannschen Funde von Ilion.

Die griechisch-römischen Antiken im Antiquarium der Kgl. Museen, vornehmlich der Hildesheimer Silberfund [im Kunstgewerbe-Museum eine Nachbildung], der Fund von Vettersfelde. Daselbst auch Gemmen und Kameeen aller Zeiten in zum Teil künstlerischer Fassung.

Die Münzen und Medaillen im Münzkabinet im Kaiser Friedrich Museum, darunter Medaillen als Brustgehänge gefaßt, von edelster Goldschmiedearbeit.

Prachtgeräte der Renaissance und Folgezeit im Silberschatze des Kgl. Schlosses. Von einigen der wichtigsten Stücke sind Nachbildungen im Kunstgewerbe-Museum, aber die große Menge von Gerät aus der Zeit um 1700, im Rittersaal als Prunkbüffet aufgebaut, vervollständigt unsere Anschauung von der Bestimmung alten Silbergerätes in einer an anderer Stelle kaum zu gewinnenden Art. In der Silberkammer des Kgl. Schlosses einige Arbeiten des XVIII. Jahrhunderts und moderne Arbeiten.

Waffen in Edelmetall ausgeführt und verziert, in nicht großer Zahl, in der Waffensammlung der Ruhmeshalle, darunter reiche orientalische Waffen

Orientalische Arbeiten der alten Kulturländer Indien, Persien, China, Japan im Museum für Völkerkunde. Daselbst auch Arbeiten der unzivilisierten Länder.

Einzelne Stücke aus denselben Gruppen im Kunstgewerbe-Museum, im Saale für orientalische Metallarbeiten.

Einzelne Kostbarkeiten im Krontresor [nicht zugänglich]. Sammlung von Dosen Friedrich II., Kronjuwelen. Einzelnes auch im Hohenzollern-Museum.

Die Schmucksammlung ist im Kunstgewerbe-Museum selbst als besondere Abteilung, ohne Ansehung des Materials in der an den Silbersaal anstoßenden Galerie aufgestellt.

Ebendaselbst die Löffel, Gabeln und Messer innerhalb der alle Materialien umfassenden Gerätsammlung.

Die Eigenschaften der Stoffe

Gold ist zu allen Zeiten und von allen Völkern als das begehrenswerteste Material und als Maßstab für alle übrigen Werte angesehen worden. Es gibt uns daher in den erhaltenen Stücken Zeugnis von allen, selbst den entlegensten Kulturperioden, ist aber auch andererseits der Habgier in hohem Maße ausgesetzt; lediglich des Materialwertes halber sind die älteren Kunstwerke zu allen Zeiten eingeschmolzen, und fast nur die Gräber haben Arbeiten von reinem Golde bewahrt. Größere Geräte von Gold, wie sie das Altertum und auch das Mittelalter in Fülle bildeten, gehören zu den besonderen Seltenheiten.

Die allgemeine Verbreitung des Goldes auch bei wenig kultivierten Völker erklärt sich aus der Art seines Vorkommens und seiner Bearbeitung. Das Gold ist eines der wenigen Metalle, welche ganz rein und noch dazu auf der Oberfläche der Erde zu finden sind. Viele Flüsse führen kleine Körner reinen Goldes mit sich. Aus dem Sande wurden diese Körner ausgewaschen, ohne einer weiteren Klärung zu bedüfen. An dieses Gold der Flüsse, das Gold des Paktolus, das Rheingold, heften sich die ältesten Sagen von künstlerischer Arbeit.

Das so gefundene ganz reine Gold ist so weich und dehnbar, daß es sich mit den einfachsten Steinwerkzeugen hämmern und zu Platten ausdehnen läßt. Auch in ganz dünnem Zustande behält es die Eigentümlichkeit, den Einflüssen der Witterung und selbst des feuchten Bodens zu widerstehen, und diese Eigenschaften neben seinem Glanze machten das Gold allen Völkern so überaus wertvoll, daß man es in ganz dünne Platten verarbeitete, um möglichst viel Gerät mit dem kostbaren Material überziehen zu können. Dieser »Goldblechstiel« [nach Gottfried Sempers Bezeichnung] ist herrschend zunächst in der prähistorischen, der ältesten orientalischen und griechischen Periode — auch in Mexiko und Peru dasselbe Verfahren — man überzog nicht nur hölzerne Schilde und Geräte, sondern selbst ganze Wände und benähte die Kleidung mit ausgeschnittenem Goldblech.

Diese Verwendung des Goldes als Überzug bedingt auch den Charakter vieler mittelalterlicher Arbeiten. Ohne Einfluß auf die Formen ist dagegen die Vergoldung [vgl. S. 13]. Massives Gold wird für Geräte fast niemals in künstlerischer Absicht angewendet, sondern in dem Bestreben, den Materialwert des Stückes zu erhöhen, als Weihgeschenk, um mit demselben ein Gelübde zu erfüllen, oder eine Buße von bestimmter Höhe zu zahlen; oder es dient die Kunst-

form lediglich dazu, das Metall leicht kontrollierbar beisammen zu halten, wie bei den Goldelfenbein-Standbildern des Altertums, deren abnehmbare Goldteile den Kriegsschatz des Staates bildeten.

Abgesehen von solchen besonderen Zwecken ist die massenhafte Verwendung des Goldes stets ein Zeichen barbarischer Sitten; in unsicheren Zeiten und Lebensverhältnissen sucht der Mensch sein ganzes Vermögen in goldenen Armspangen, Knöchelringen usw. bei sich zu tragen, die langen, vielfach über die Brust hängenden goldenen Ketten aus kunstlosen Gliedern bis in die Mitte des XVII Jahrhunderts hinein sind der Rest dieser Sitte; von solchen Ketten gab man im Notfall Glieder in Zahlung und verlängerte sie wieder in Zeiten des Überflusses.

Je höher die Kultur eines Landes, desto mehr sucht die Goldarbeit den Wert in der künstlerischen Durchbildung.

Die größeste Feinheit und fast ausschließliche Verwendung des Goldes findet sich zu allen Zeiten beim Schmuck, weil hier die möglichste Dünne um der Leichtigkeit willen geboten ist, weil das Gold dehnbarer und bildbarer ist als jedes andere Metall und bei der Berührung mit der menschlichen Haut nicht oxydiert.

Die höchste Weichheit besitzt das Gold in ganz unvermischtem Zustande. Wenn ein größerer Härtegrad erzielt, oder auch wenn an Material gespart werden soll, so wird das Gold mit Silber oder auch mit Kupfer verschmolzen [legiert]. Über das Verhältnis, in welchem solche Beimischung erfolgen durfte, hat es vielfach gesetzliche Bestimmungen gegeben, welche auch in neuerer Zeit wieder aufgenommen sind. Man hatte früher ein eigenes Probiergewicht, teilte eine Mark Gold in 24 Karat, und bezeichnete den Feingehalt so, daß eine Legierung von 3/4 Teilen Gold mit 1/4 Teil minderwertigem Metall 18karätiges Gold hieß. Als Sicherung für den Feingehalt dienen Abstempelungen, früher von den Zünften und Stadtverwaltungen, jetzt von staatlichen Behörden ausgeführt. An Stelle des Karats, welcher noch im Sprachgebrauch haftet, treten jetzt amtlich die Zehntel-Teile.

Das Silber wird nur selten in reinem, ohne weiteres verarbeitbarem Zustande gefunden, es muß in bergmännischer Weise und durch Schmelzprozesse gewonnen werden, und ist daher den Anfängen der Kultur nicht ohne weiteres zugänglich. Verglichen mit dem Golde ist es weniger widerstandsfähig gegen die Einwirkungen der Luft, sein weißer Mond-Glanz [das Silber symbolisches Metall für den »Planeten« Mond, Diana], welcher weniger geschätzt wurde als der

gelbe Sonnenglanz des Goldes [Gold = »Planet« Sonne; Apollo], trübt sich an der Luft, noch mehr bei gasigen Ausdünstungen, selbst die Masse wird in der Erde brüchig durch Verwandlung in Schwefelsilber. Das Silber besitzt nicht die volle Ausdehnungsfähigkeit des Goldes, aber für weitaus die meisten Bestimmungen — mit Ausnahme des eigentlichen Schmucks — ist seine Dehnbarkeit völlig ausreichend, für die Gefäßbildnerei bieten sein höherer Härtegrad und die größere Leichtigkeit sogar entschiedene Vorteile, so daß entwickelte Kunstperioden hierfür das Silber dem Golde vorziehen, und das Gold lediglich als deckende Schicht, als Vergoldung verwenden.

Auch das Silber hat von der räuberischen Habsucht viel zu leiden gehabt, die Silberarbeiten ganzer Kulturperioden, wie der italienischen Renaissance, sind fast spurlos zugrunde gegangen. Auch das Silbergerät wurde wie das Gold hergerichtet, um einen übersichtlichen Barschatz anzuhäufen, so von Ludwig XIV von Frankreich, ferner von Friedrich I und Friedrich Wilhelm I von Preußen, aus deren Silberschätzen die schlesischen Kriege Friedrichs des Großen und die Befreiungskriege geführt wurden. Trotzdem ist bei kunstvoll und geflissentlich leicht getriebenen silbernen Bechern der Metallwert so viel geringer als der Kunstwert, daß die Pietät der Kirchen, fürstlichen Familien, Zünfte und Gemeinwesen sehr erhebliche Mengen solchen Gerätes bewahrt hat. Besonders ist Deutschland trotz aller Beraubungen und schweren Zeiten noch reich an Gerät des XV—XVIII Jahrhunderts und der Silbersaal unseres Museums daher imstande, durch Originale und Nachbildungen ein genügendes Bild dieses Kunstbetriebes zu geben.

Auch das Silber wird nur selten in ganz reinem Zustande verarbeitet, sondern erhält einen kleinen Zusatz von Kupfer zur Erhöhung seiner Härte. Auch für das Silber gab und gibt es gesetzliche Bestimmungen über den Feingehalt nebst den nötigen Abstempelungen.

Das Kupfer tritt in vergoldetem Zustand vielfach als Ersatz für vergoldetes Silber ein. Es ist nur wenig härter als das Silber, so daß die meisten Arbeiten in gleichen Formen ausgeführt werden können. Daher kann auch der Goldschmied Modelle für Edelmetall aus Kupfer fertigen. Die betreffenden Arbeiten aus vergoldetem Kupfer sind der Goldschmiedearbeit zuzurechnen und unterscheiden sich in der Formgebung durchaus von den gleichwohl getriebenen Arbeiten der Kupferschmiede.

Die Bearbeitung

Gold und Silber können in gleicher Weise, und zwar auf warmem und kaltem Wege, bearbeitet werden.

Das Gießen. Beide Metalle sind schmelzbar und können ohne besondere Schwierigkeit in Formen gegossen werden. Die dünneren Teile an Geräten, welche eine gewisse Festigkeit haben sollen, der Schaft des Fußes, die Henkel, Bügel, Knäufe, kleine Figuren und ähnliches werden zumeist gegossen, die Form wird in Sand gebildet; wenn es eines Kernes nicht bedarf, so ist die Herstellung leicht.

Die älteren Arbeiten sind zumeist in »verlorenem Wachs« [à cire perdu] gegossen: Das Modell aus Wachs wird mit Formsand umgeben, durch welchen ein dünner Kanal führt, das Wachs wird ausgeschmolzen oder das eintretende glühende



Holzmodell für ein Schlüsselblech. 0,06 hoch.



Kupfernes Modell, in sechsfacher Wiederholung den Rand eines Pokalfußes bildend. 0,05 hoch.

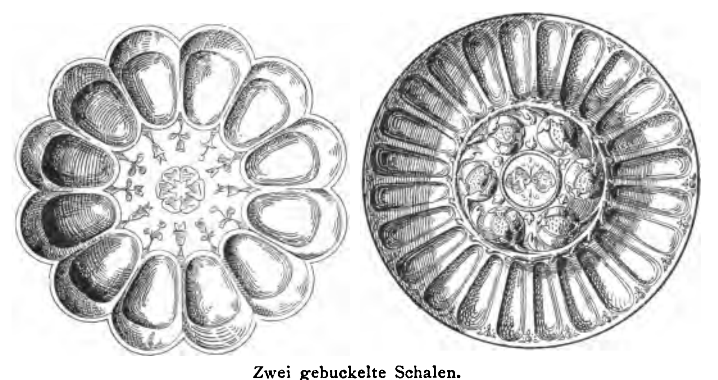
Metall schmilzt selbst das Wachs, welches in den Sand verläuft, und setzt sich an Stelle des Wachses. Will man Metall sparen, so arbeitet man das Wachsmodell auf einem Tonkern, welcher in dem Gußstück gefangen bleibt oder durch kleine Öffnungen herausgeholt wird. In ähnlicher Weise macht man Naturabgüsse von Früchten, dicken Blättern, Eidechsen, Käfern [sehr beliebt in der Kunst des XVI Jahrhunderts], indem man den Sandmantel um den Gegenstand legt und ihn ausbrennt, so daß die Höhlung den genauen Abdruck bildet. Für Gegenstände, welche man öfters zu wiederholen wünscht, besonders für flache Stücke, stellt man Modelle her, welche man in den Formsand abdrückt und heraushebt; um diesen Abdruck wird ein Rand gelegt und eine dünne Metallschicht wird hineingegossen [Kastenguß]. Die Modelle werden aus Buchsbaumholz geschnitten [gestochen], von Künstlern, welche als »Formstecher« auch für andere Zweige als die Goldschmiedekunst, z. B. die Kunsttöpferei, tätig sein können, und welche ganz ähnliche Platten

mit figürlichen Kompositionen auch direkt als Verzierungen für hölzernes Gerät anfertigen. Das Kunstgewerbe-Museum besitzt eine reiche Sammlung derartiger Modelle [Saal 23 am Fenster in den Schaukästen 135 und 136 und im Schrank 133]. Der Goldschmied selbst arbeitet auch wohl ein Modell in Treibearbeit aus Kupfer, welches er durch Guß in Edelmetall vervielfältigt, so daß die fertigen Stücke — besonders wann sie nachträglich etwas überarbeitet werden — völlig wie getrieben aussehen [die Friese am pommerschen Kunstschrank]. Diese bequeme Aushilfe ist für ornamentale Teile, die sich wiederholen, sehr viel häufiger angewendet, als man zumeist glaubt; es gibt große Prachtpokale aus berühmten Werkstätten des XVI Jahrhunderts, an denen alle Schmuckteile gegossen sind [der Jamnitzerpokal S. 119]. Man verstand es, Silber in der Dicke eines starken Papierblattes zu gießen.

Der galvanische Niederschlag, eine Erfindung unserer Zeit, schien berufen, für moderne Arbeit an Stelle des Gusses zu treten. Das Metall wird aufgelöst und durch Einwirkung des galvanischen Stromes in die vorbereitete und in das Bad eingelassene Guttapercha-Form niedergeschlagen. Je langsamer der Strom arbeitet, desto dichter schließen sich die Metallpartikel aneinander, je länger, um so stärker wird die Schicht. Die Wiedergabe des Modells erfolgt in höchster Schärfe, dasselbe Modell kann viele Male benutzt werden. Gegenüber diesen großen Vorteilen bleibt der Übelstand, daß der Niederschlag nicht so dicht ist wie das gegossene und nicht so elastisch wie das gehämmerte Metall. Es ist daher schwer, den gewünschten Glanz des Metalls zu erreichen, der Grad der Dauerhaftigkeit bleibt noch fraglich [die galvanische Vergoldung siehe S. 14].

Das Hämmern ist die vorzüglichste Technik des Edelmetalls. Von ihr stammt der deutsche Ausdruck »Goldschmied«, obgleich wir sonst bei »Schmieden« an die Arbeit auf warmem Wege denken, während das Hämmern oder Treiben von Edelmetall das σφυρήλατον der Griechen, überwiegend auf kaltem Wege vor sich geht. Das Gold — wie schon erwähnt — und das Silber und Kupfer lassen sich durch Hämmern ausdehnen, wodurch die Masse ihren Zusammenhang nicht verliert, sondern noch fester und elastischer wird. Das gegossene oder gehämmerte Blech wird durch kurze, dicht neben einander fallende Schläge auf einer festen und doch nachgiebigen Fläche, zumeist einer Bleiplatte, allmählich zur Rundung eines Hohlkörpers herausgetrieben [die Spuren dieser Schläge als kleine Flächen läßt man auf grobem Kupfergerät stehen, erst die moderne Arbeit hat dies als »martelé« für Silber verwendet]. Will man

eine Platte oder den so gewonnenen glatten Körper verzieren, so muß man das beabsichtigte Ornament zunächst von unten her als Beule heraustreiben. Will man diese von oben her wieder teilweise zurücktreiben und will man schließlich von oben oder unten her die Feinheiten herausarbeiten, so legt man das Metall bald mit der einen, bald mit der anderen Seite in geschmolzenes Pech, welches schnell erhärtet und die Unterlage für weiteres Hämmern bietet. Es besteht also das Treiben eigentlich aus der kunstgerechten Herstellung von Beulen und Buckeln. Wenn man aus einem Gefäßkörper Reihen von Buckeln, welche in der Längausdehnung zu Riffeln werden, heraustreibt, so macht man den Mantel des Gefäßes dadurch nicht schwächer,



Zwei gebuckelte Schalen.
Hildesheimer Fund um Chr. Geb. 0,27 Durchm. — Lüneburg um 1540. 0,26 Durchm.

sondern im Gegenteil widerstandsfähiger gegen Verbiegungen [das Dach aus Wellblech ist standhafter als das aus glattem Blech], außerdem erhält man bei gleichem Aufwand von Metall einen größeren Körperinhalt und überdies mannigfach spiegelnde Flächen; es werden also an einem gebuckelten Gefäß die besten Eigenschaften des Metalls, sein Glanz, seine Leichtigkeit und Geschmeidigkeit auf das vorteilhafteste entwickelt, so daß die Buckelformen als die natürlichen Grundformen der Treibearbeit anzusehen sind. Infolge davon befinden sie sich ohne besondere Überlieferung ganz ähnlich an Arbeiten völlig verschiedener Zeiten; man vergleiche die sogenannte Eierschale des Hildesheimer Fundes aus römischer Kaiserzeit und die Lüneburger Schalen des XV. Jahrhunderts. Infolge davon erhält sich die gebuckelte Grundform des gotischen Bechers bis in das Rokoko [vgl. S. 140].

Die Anschwellungen der Treibearbeit entwickeln sich zur Darstellung von Ornamenten, Pflanzen-, Tier- und Menschenformen bis zum figurenreichen Bilde. Bei derartigen kunstvollen Stücken arbeitet man von oben und unten her auf besonderen Ambossen und nicht mehr mit dem einfachen Hammer, sondern mit kleinen Kolben und »Punzen« mannigfacher Form. Man bringt es dahin, Gestalten herauszubeulen, welche sich zu drei Vierteln von der Fläche abheben, vorspringende Köpfe, Arme und ähnliches. Dies sind aber nur überfeinerte Kraftstücke, die gute Treibearbeit behält den Charakter einer anschwellenden Fläche. Hohlkörper lassen sich bei annähernd kesselförmiger Gestalt aus dem Ganzen treiben. Die Möglichkeit ist nicht ausgeschlossen, auch fast geschlossene Rundkörper, in welche die menschliche Hand nicht mehr hineinlangt, von innen heraus zu bearbeiten durch Einführung eines Hämmerchens, dessen Stiel durch Aufschlagen mit Hebelkraft in Schwingung gebracht wird, die Schnarre. Das Handwerk geht aber diesen Schwierigkeiten lieber aus dem Wege und arbeitet solche Rundkörper aus zwei Stücken, welche zusammengefügt werden. Eiförmige Körper, wie die Kannen haben daher gewöhnlich am oberen Drittel eine Querteilung, walzenförmige Körper werden als offene Platte gearbeitet und nachher an den Kanten zusammengefügt. Verwickelte Formen, wie lebensgroße menschliche Vollfiguren an silbernen Altären, werden in einzelnen Platten hergestellt und zusammengefügt. Allerdings ist es auch möglich, eine Vollfigur aus einem einzigen Bleche hohl zu treiben in der von Cellini als »minuteria« ausführlich beschriebenen Art; das sehr mühsame Verfahren hat nur Bedeutung für Goldfiguren, an denen Gewicht und Material gespart werden soll: das Goldblech wird auf ein fertiges Bronzemodell aufgehämmert, bis es zu drei Vierteln den Kern umgibt, dann zieht man aus dem nachgiebigen Blech den Kern heraus, füllt die Höhlung mit Pech, schließt die Falzränder des Goldblechs über dem Pech zusammen und vollendet die Arbeit von oben her.

Das hier erwähnte Treiben auf einem festen Modell, Bronze oder Eisen, ist übrigens uraltes Verfahren, ebenso wie Treiben in eine feste Form hinein, wenn es genügt, ein flaches, ziemlich stumpfes Relief zu erhalten.

Das Pressen — Metalldrücken — ist eine Übertragung der freien Handarbeit des Treibens auf Werkzeuge. Man bereitet das Blech in der nötigen Stärke vor und preßt es alsdann zwischen Stein-, Bronze- oder Eisenformen, Stanzen, welche das gewünschte Ornament einerseits erhaben, andrerseits vertieft enthalten. Bei Handpressen von mäßiger Kraft

läßt sich dieses Verfahren nur für sehr dünne Metallbleche anwenden. In dieser Technik finden wir schon in den Gräbern von Mykenä die dünnen Goldplatten, welche auf die Kleider aufgenäht wurden, ähnliche Platten — Flitter — für ähnliche Zwecke des ganzen Mittelalters, ferner auch papierdünne Platten zum Belag von Schmuckkästen. Diese wurden — ebenso wie auch mit der Hand besonders dünn getriebene Platten — mit einer Masse unterlegt, um ihnen Halt zu geben, mit Harz, Wachs, auch Kittmasse. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts kam in England die sogenannte plattierte Ware auf, die bis zum heutigen Tage in der Industrie einen großen Raum einnimmt. Der Gegenstand wird in Kupfer oder einer billigen Legierung gepreßt, dann mit Silber- oder Goldfolie belegt und unter demselben Stempel noch einmal einem scharfen Druck ausgesetzt. Dadurch verbinden sich die beiden Metalle mechanisch in unauflöslicher Weise. Allerdings wird das weiche Edelmetall im Gebrauch abgerieben, so daß der minderwertige Grund zum Vorschein kommt. Die modernen Maschinen verschiedenster Konstruktion bewältigen auch starke Bleche und schaffen unter weitgehender Verdrängung der Handarbeit für zahllose Geräte des täglichen Bedarfs gepreßte Ware. Der sehr teure in Stahl geschnittene Stempel kann nur durch schematische Massenarbeit ausgenützt werden; um bei dem scharfen einmaligen Druck das Brechen der Platte zu vermeiden, müssen alle Ornamente gleichmäßig verflacht werden. Hierdurch erklärt sich der künstlerische Verfall des Silbergerätes innerhalb der Maschinenindustrie.

Das Prägen ist eine verwandte, aber künstlerisch edlere Technik. Man arbeitet gleichfalls mit dem Stempel unter scharfem Druck, aber nicht auf ein Blech, sondern auf ein volles Metallstück, dessen Masse dem Druck nachgibt und den Stempel bis in alle Feinheiten hinein füllt. Die Festigkeit des geprägten Stückes ist nicht geschwächt, sondern eher erhöht. Diese Technik, die hauptsächlich für Münzen und Medaillen im Gebrauch ist, wurde in der Renaissance auch für Geräteteile angewendet, besondes für flache Ornamentbänder und Rosetten von gemeingültigen, leicht verwendbaren Formen, welche in einzelnen Werkstätten fabrikmäßig — auch durch Pressen — angefertigt und an andere Goldschmiede abgegeben wurden. Man darf daher aus dem Vorkommen gleicher Stempelformen an zwei Geräten nicht ohne weiteres auf die Herkunft aus derselben Werkstatt schließen.

Das Schneiden des Metalls, die »Toreutik« der Alten, jetzt »Ziselieren« genannt, ist die Vollendung des durch Guß oder Hämmern vorgearbeiteten Stückes mit Meißel,

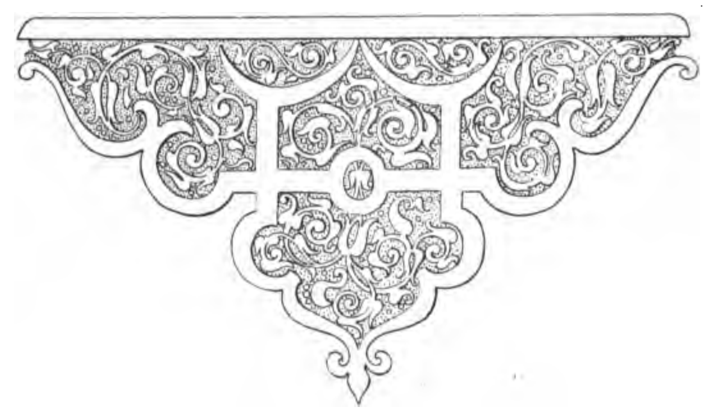
Feile und Stahl. Nur sehr kleine Stücke, wie die Figürchen am Goldschmuck, wird man gelegentlich unmittelbar aus dem rohen Metall herausschneiden. An Gußstücken hat man zunächst die Unebenheiten und Gußnähte zu entfernen, bei Gußstücken und bei Treibearbeiten gibt der Ziselierstahl der Oberfläche die letzten Feinheiten. Die vollkommene Glätte, der spiegelnde Glanz, welche man mit dem Polierstahl erreichen kann, ist keineswegs das höchste Ziel; der Künstler gibt in einem Relief dem Grunde gerne eine andere Haut als dem aufliegenden Ornament, im Ornament selbst versieht er die Ranken und Blätter mit ihrem Aderwerk oder mit Strichlagen, welche dem Wachstum und der Bewegung folgen; bei menschlichen Figuren werden die Gewänder durch Schraffieren oder Körnen anders behandelt als die nackten Teile, ferner müssen Haare, Bart, Augen und Hautfalten in ihren besonderen Strichlagen herausgearbeitet werden; der Ziseleur beachtet, wie sich die Haut an bestimmten Körperstellen straffer spannt und daher glänzt, an anderen weich und stumpf erscheint, er weiß, wie am Tierfell die Richtung der Haare den Gelenken und Gliedern folgt, wie im Gefieder die Federn sich spreizen und schließen; hier verlangt die Metallarbeit künstlerische Meisterschaft. Leicht verführt der feine Ziselierstift in dem geschmeidigen Golde zu spielender Ausarbeitung und es hat zu allen Zeiten Liebhaber gegeben, welche sich an unwahrscheinlich klein ausgeführten Stücken freuten, auch aus dem Altertume wird uns als berühmtes Hauptwerk ein Viergespann genannt, das eine Fliege mit ihren Flügeln decken konnte. Die Ornamente an Dosen und Taschenuhren des vorigen Jahrhunderts sind nicht selten unter dem Vergrößerungsglas gearbeitet. Doch dies sind Ausnahmen. Das gesunde Handwerk hat im Gegenteil gestrebt, sich für seine Durchschnittsaufgaben das Ziselieren zu erleichtern durch Instrumente, Punzen, mit welchen man Linien, kleine Muster, Kreise, Sterne, Strichlagen in die Fläche einschlagen kann.

Das Gravieren ist nur eine Art des Ziselierens; man bezeichnet damit das mittelst eines scharfkantigen Stahlstichels ausgeführte Eingraben von Strichen, welche eine selbständige Zeichnung auf dem Grunde bilden. Diese Zeichnungen sind genau so gearbeitet wie in der Platte eines Kupferstiches, lassen sich mit Druckerschwärze einreiben und als Bild abziehen und sind auch die Wurzel des Kupferdruckes. Um sie sichtbarer zu machen, reibt man schwarze Farbe in die Tiefen oder schmilzt Farbstoffe ein [siehe Niello S. 17].

Guillochieren ist das Gravieren mit Hilfe einer Maschine, welche regelmäßige Linien, vornehmlich Kreise,

in großer Feinheit eng nebeneinander legt oder auch überschneidet, so daß der Grund völlig überdeckt wird. Diese Technik ist aus der Drechslerei auf Metall übertragen, wo sie im XVIII Jahrhundert beliebt wird; im Beginn des XIX Jahrhunders hat sie vielfach die künstlerische Gravierung verdrängt, besonders für Uhrkapseln, Dosen und ähnliche Gebrauchsgegenstände, an denen glatte Flächen dem Verkratzen ausgesetzt wären.

Das Ätzen tritt an Stelle der Gravierarbeit zur Belebung des Grundes. Die Stellen, welche in der ursprünglichen Höhe des Metalls stehen bleiben sollen, werden mit einer harzigen Masse abgedeckt, auf die übrigen Stellen



Geätzte Randverzierung von einem Humpen um 1580.

wirkt das Ätzwasser, welches eine rauhe Oberfläche hinterläßt, so daß sich das Ornament erhöht und glänzend absetzt. Man kann auch, wie bei einer Radierung, eine Zeichnung in Strichlagen vertieft einätzen, jedoch erreicht diese nicht die Schärfe der mit dem Stichel eingegrabenen Gravierung. Geätzte Arbeit ist im XVI Jahrhundert sehr beliebt; man ersetzt sie gelegentlich — bei fortlaufenden Borten — durch Einschlagen des Musters mit einem ganz flachen Stempel.

Drahtverzierung, »Filigran« ist eine in der Frühzeit der Kunst und weiterhin in der ländlichen Kunstübung sehr beliebte Form. Die Dehnbarkeit des Goldes und Silbers, welche zu dem Goldblechstil führt, führt auch zu dem Ausziehen des Metalles in feine Drähte, aus welchen durchsichtige Muster gebildet werden, entweder Flechtwerk für Spangen und Ringe, oder Flächenverzierung. Wenn für letzteren Zweck die Drähte nicht überschnitten werden sollen,

so kommt man naturgemäß zu einem System von Spiralen, welche an ihren Berührungspunkten verlötet werden müssen. Die Drähte können glatt oder auch gezwirnt oder gekörnt sein, die Verbindungspunkte, auch die Enden der Spiralen werden durch kleine Knöpfe bezeichnet. Auch eine wenig entwickelte Kunst kann sich in diesen Formen leicht bewegen. Besonders liebt es das frühe Mittelalter, aufgesetzte Edelsteine durch ein Fadenwerk des Grundes gleichsam zu verbinden. Wenn das Filigran vom Grunde abgelöst und über das Gebiet des Schmuckes hinaus zur Darstellung von Körpern verwendet wird, so übersteigt es leicht seine künstlerische Leistungsfähigkeit und wird zur Spielerei. Infolge der technischen Beschränkung in der Führung der Fäden wiederholen sich die Muster fast gleichartig in ganz verschiedenen Ländern und Zeiten. Filigrane aus Italien, Friesland, China, Südamerika in Pultschrank 285 und an Gestell 246.

Das Färben

Sowohl das Gold als das Silber verändern ihre Farbe durch Beimischung fremder Metalle [Legierungen], welche zur Erzielung größerer Härte oder auch der Farbenwirkung wegen zugesetzt werden. Gold wird durch Zusatz von Silber blasser, das Elektron der Griechen gilt für eine Mischung von halb Gold, halb Silber; Gold mit Kupfer wird rötlich; vorwiegend Kupfer ist das goldähnliche Tombak des achtzehnten Jahrhunderts.

Durch besondere Beizen und metallische Zusätze vermag man die Oberfläche des Goldes zu färben und, indem man einzelne Stellen abdeckt und besonders behandelt, auf derselben Platte verschiedene Farben herzustellen, also einen Kranz von grünlichen Blättern und rötlichen Blüten mit gelben Bändern auf einem weißlichen Grunde [Gold à quatre couleurs].

Das Vergolden ist die wichtigste Form des Färbens. Es entspringt dem Bedürfnis, einem minderwertigen Metall, dem Silber, Bronze, Kupfer oder Eisen, die Farbe, vor allem aber die Luftbeständigkeit des Goldes zu geben. Zu diesem Behufe muß das Gold in einer so dünnen Schicht aufgetragen werden, daß es die Form des umkleideten Körpers nicht verändert. In unvollkommener Weise erzielt dies die älteste Form der Vergoldung, das Aufhämmern eines möglichst dünnen Goldblechs auf den Bronze- oder Silberkörper. Arbeiten dieser Art sind uns noch aus der römischen Zeit erhalten.

Für die Zwecke der Vergoldung wird das Gold durch ein eigenes Gewerbe, die »Goldschläger«, bis zur Dünne des Blattgoldes verarbeitet. Es kann durch Pigmente auf der Unterlage befestigt werden: kalte Vergoldung.

Die edelste Form der Vergoldung ist die Feuervergoldung. Das Gold wird in Quecksilber aufgelöst und als dünner Brei aufgetragen; im Feuer verflüchtigt sich das Quecksilber, das Gold haftet als aufgeschmolzene dünne Schicht unlöslich auf dem Körper. Dieses Verfahren ist seit dem Altertum durch alle Zeiten so durchgreifend geübt worden, daß man bis zum XVII Jahrhundert weitaus die meisten Silberarbeiten nicht in ihrer natürlichen Farbe, sondern in Vergoldung hergestellt hat. Die französische Sprache hat für vergoldetes Silber ein selbständiges Wort, vermeil, welches uns fehlt.

Die Feuervergoldung hat den Übelstand, daß die weiche Goldmasse sich beim Schmelzen in die Vertiefungen zieht, so daß die Modellierung ein wenig abgeschwächt wird und die Höhen des Reliefs sowie die Kanten der Geräte, welche der Berührung am meisten ausgesetzt sind und daher gerade stärker bekleidet sein sollten, schwächer bedeckt sind. Nach längerer Benutzung wird daher die Goldschicht auf den Höhen abgerieben, das Silber schimmert durch, und es entsteht zunächst die bekannte sehr malerische Wirkung alten Goldes, dessen Höhen lichter erscheinen. Bei noch weiterer Abnutzung tritt jedoch das Silber frei zu Tage und oxydiert schwärzlich, wodurch die Lichtwirkung eine umgekehrte, falsche wird.

In neuester Zeit wendet man mit Vorliebe die galvanische Vergoldung an [vgl. S. 7], durch welche man dem Metall eine erstaunlich dünne gleichmäßige Golddecke geben kann, die — umgekehrt wie bei der Feuervergoldung — an den vorspringenden Kanten etwas stärker aufliegt. Das Verfahren ist sehr viel leichter, wohlfeiler und sicherer als die Vergoldung mit Quecksilber, auch nicht gesundheitsschädlich wie jenes, aber bisher ist es nicht gelungen, dem galvanischen Gold die Dichtigkeit und den leuchtenden Schmelz des Feuergoldes zu geben.

Die Versilberung wird in gleicher Weise auf Kupfer oder Messing ausgeführt.

Beide Formen der Vergoldung ermöglichen es, einen Metallkörper teilweise mit Gold zu bedecken, indem man entweder einzelne Glieder vergoldet oder auch Muster auf dem Grunde bildet. In der »Ziervergoldung« [fälschlich émail brun genannt] vergoldet man auf Kupferplatten den Grund und spart durch Abdeckung ein Muster aus; wird dieses Muster braun oxydiert, so hebt es sich dunkel

vom Goldgrunde ab; in dieser Technik sind die schönsten uns erhaltenen Flachornamente des XII—XIII Jahrhunderts an den Reliquienkästen des Rheinlandes ausgeführt.

Eine Teilvergoldung läßt sich auch durch die anfangs erwähnte Technik des Aufhämmerns ausführen und erhält eine glänzende Ausbildung in dem Tauschieren. Man kann nur ein weiches Metall auf ein härteres aufhämmern, daher nur schwer das Gold auf das Silber, dagegen sehr gut Gold und Silber auf Bronze, vornehmlich aber auf Eisen. Es gibt hierfür zwei Verfahren: 1) die Fläche des Eisens wird rauh geschlagen wie eine Feile, die gewünschten Ornamente werden aus dünnem Gold- [oder Silber-] Blech aufgeschnitten, aufgelegt und sodann wird das Stück wieder glatt gehämmert, wobei die Goldblättchen durch das Übergreifen der aufgerauhten Teile unlöslich fest mit der Platte verbunden werden. Eine besondere Schärfe der Umrisse läßt sich hierbei nicht erzielen, man ist daher auf einfache Muster ohne besonderen Ausdruck angewiesen. 2) Die gewünschte Zeichnung wird in die Eisenplatte vertieft eingegraben. Man sorgt dafür, daß der Grund der Vertiefungen möglichst rauh bleibt und unterschneidet die Ränder. In diese Vertiefungen wird Gold oder Silber hineingehämmert, bis eine völlig glatte Fläche entsteht. Muster mit größeren Flecken, etwa figürlicher Art, würden schlecht haften; am leichtesten arbeitet man in dieser Technik lineare Muster, in welche man Golddrähte hineinklopft oder kleine spitzig geschwungene Blätter. Diese Technik war bei den im Mittelalter und auch noch im XVI Jahrhundert hochberühmten Waffen des Orients, besonders von Damascus, sehr beliebt und wird daher auch als »Damaszieren« bezeichnet. Die große Menge der arabischen Ornamente in der Metallarbeit der Renaissance, die eigentlichen »Arabesken«, sind von solchen Waffen entnommen. Diese Technik hat daher, obgleich sie dem Edelmetall nicht unmittelbar angehört, für die Gold- und Silberarbeit eingreifende Bedeutung.

Durch Auflegen von Edelsteinen hat man seit den ältesten Zeiten für farbige Belebung der Metallarbeiten gesorgt. Die Edelsteine werden entweder in die durchbrochene Fläche eingelassen, so daß sie lichtdurchlässig bleiben [à jour gefaßt], oder sie werden in besonderer Fassung auf die Fläche aufgesetzt [Kastenfassung]. Je kostbarer ein Stein ist, desto mehr wird ihm die Metallarbeit untergeordnet, die Behandlung der in ihrer natürlichen Gestalt möglichst erhaltenen oder auch künstlich geschliffenen Steine wird dann zu einer eigenen Kunst, der Juwelierkunst. Weniger wertvolle Steine werden dagegen zur farbigen Musterung der Metallkörper verwendet und auch wohl zerschnitten;

man bildet Muster aus kleinen Metallzellen, welche man mit entsprechenden Steinplatten füllt; hierzu dienen im frühen Mittelalter vornehmlich rote, auch wohl schwarze Granaten [die als verroterie cloisonnée, Zellenverglasung, früher fälschlich als Merowinger-Email bezeichnete Technik, vgl. S. 34 u. 35]. Runde Steine in natürlicher Form, der Länge nach durchbohrt, kommen aus dem Orient und werden als Zierknäufe verwendet, aufgereihte Perlen bilden Abschlußborten. Die mit Bildwerk künstlerisch geschnittenen Steine, die Gemme und der Cameo, gehören einer besonderen Kunstübung an. Im Mittelalter werden antike geschnittene Steine ohne Rücksicht auf die heidnischen, selbst anstößigen Darstellungen, ebenso antike Glasnachbildungen derartiger Steine, »Glaspasten«, zum Schmuck von Goldgefäßen einschließlich des Kirchengerätes vielfach verwendet.

Halbedelsteine werden zu allen Zeiten in Verbindung mit Gold und Silber verarbeitet, die wertvolleren unter ihnen, Onyx, Achat, Chalcedon, Bergkristall, Lapuslazuli, welche für kostbarer als jedes Metall gelten, werden nur in Gold, die bescheideneren Steine, wie Serpentin und Alabaster, auch in Silber und Zinn gefaßt. Alte kostbare Steinkörper, der Fassungen beraubt, erhalten sich und werden in späterer Zeit neu gefaßt. An die Steine knüpfen sich alchimistische Vorstellungen von besonderer Heil- und Wunderkraft, welche ihre Bedeutung für das Trinkgerät erhöhen. Die Wertschätzung der Steine, besonders des Bergkristalles, sinkt, als man im XVII Jahrhundert hartes Kristallglas herzustellen vermochte.

Seltene Naturalien werden mit großer Vorliebe zu Prachtgeräten verarbeitet. Im Mittelalter knüpft sich auch an sie der Wunderglaube. Das Narvalhorn wird dem Einhorn [Symbol der Reinheit] zugeschrieben und Stücke desselben in Gold und Juwelen gefaßt, das Straußenei gilt als Ei des Phönix oder des Pelikan [Symbole der Unsterblichkeit und des Opfertodes], ausländische Hörner gelten als Klauen vom Greifen. Beim Ausgange des Mittelalters nach Entdeckung der neuen Welt schwindet der Wunderglaube, aber das weltliche Interesse an diesen Naturalien ist noch weit stärker. Sehr beliebt die Nautilusmuscheln, die Perlmuttermuscheln, die Kokosnüsse. Das Schildkrot wird erst am Ende des XVII Jahrhunderts häufiger benutzt.

Von Hölzern verwendet das Mittelalter das feste Maserholz zu Bechern, welche in Gold gefaßt werden. Seit dem XVI Jahrhundert ist das Ebenholz die beliebteste Grundlage für Metall-, besonders Silberarbeit.

Durch diese verschiedenen Materialien wird die Farbe der Metallarbeit sehr mannigfaltig. Eine wirkliche Selbständigkeit erhält aber die Farbengebung des Metalls erst durch die

Schmelzarbeit. Email

Das Niello ist eine Vorstufe der eigentlichen Glasschmelzen. In eine Metallplatte wird die gewünschte Zeichnung vertieft eingegraben. Eine leichtflüssige Metallmischung wird gepulvert als Brei angerührt, in die Vertiefung eingetragen und bei einem schwachen Feuer, welches den Metallkörper nicht angreift, eingeschmolzen; die Fläche wird schließlich abgeschliffen. Die betreffende Mischung gibt eine schwarze Farbe [niger. nigellum, niello] und hebt sich am vorteilhaftesten von Silber ab. Die noch nicht gefüllte gravierte Platte kann abgedruckt werden wie ein Kupferstich. Solche Drucke, von den Goldschmieden als Proben verfertigt, wie der vom Schwertknopfe Kaiser Maximilians von Albrecht Dürer, sind besonders kostbare Seltenheiten. Das Nielloverfahren ist schon im Altertum bekannt [antike Gürtelschließen in Wandgestell 245, Schalen des Hildesheimer Silberfundes], es wird im frühen Mittelalter in Europa geübt, kommt im späteren Mittelalter durch das Vorbild niellierter orientalischer Waffen besonders wieder in Aufnahme, wird in der italienischen Renaissance zur Schmückung von Platten mit Figurenwerk in hoher Kunstvollendung betrieben [vgl. S. 67] und ist jetzt noch im Orient eine volkstümliche Kunst, in Indien, Siam, die Tulaarbeiten in Rußland.

Aufgeschmolzene Glasflüsse sind das eigentliche Email. Gepulverte Glasmasse, angerührt mit Wasser und einem vegetabilischen Bindemittel, Honig oder Harz, welches wieder ausbrennt, wird auf die Metallplatte aufgetragen und schmilzt bei einem gelinden Feuer, welches den Metallkörper nicht angreift, zu glasiger Masse, welche durchsichtig leuchtend [translucid] oder undurchsichtig [opak] sein kann. Die technischen Schwierigkeiten sind erheblich: die Glasmassen fließen nicht alle bei gleicher Temperatur, sie verändern die Farbe bei zu großer Hitze oder bei wiederholtem Brennen, sie schwinden beim Erkalten anders als die von der Hitze ausgedehnte Metallplatte und werden dadurch haarrissig oder springen ab; in größeren Flächen und so dünn aufgetragen, daß es die Formen nicht stört [bei dem groben Email auf Gußeisen fällt die letztere Rücksicht fort], haftet die spröde Schicht nicht hinreichend und ist daher für die künstlerische Färbung ausgebildeter Gefäß-

teile schlecht zu verwenden. Schmelz wird in der eigentlichen Goldschmiedekunst fast nur auf kleineren Platten als schmückende Zutat hergestellt

Der Zellenschmelz [émail cloisonné] ist die älteste uns bekannte Form. Die einzelnen Farbenflecke werden begrenzt durch aufrechtstehende, sehr feine Goldbänder, die, auf den Grund aufgelötet, Zellen bilden, in welche die Farbmassen als feuchter Brei eingetragen werden [das Verfahren deutlich zu sehen an einer japanischen Schmelzarbeit, in ihren verschiedenen Stufen dargestellt in Saal 63, Schr. 511]. Nach dem ersten Schmelzen füllen die Farben die Zellen nur zu zwei Drittel der Höhe. Wenn man die Zellenwände aus verzierten Leisten oder gekörnten Drähten herstellt, so darf man die Zellen nicht weiter füllen [Drahtemail, besonders in Ungarn im XVI Jahrhundert geübt]. Füllt man die Zellen für einen zweiten Brand, so treten einzelne Farben über, die Fläche muß sodann abgeschliffen werden. Diese Technik ist im Mittelalter in Byzanz zu solcher Feinheit ausgebildet, daß kleine Platten als gleichwertig mit Edelsteinen geachtet wurden [vgl. S. 33], die früher gebräuchliche Bezeichnung »byzantinisches Email« ist aber nicht zutreffend, da schon Ägypten [der Schmuck einer äthiopischen Prinzessin im Kgl. Museum], Griechenland, Rom und der Orient dieselbe Technik besaßen. In Deutschland wird sie um 1000 nach Chr. durch griechische Mönche eingebürgert [vgl. S. 36 u. 37].



Kasten Drahtemail um 1700. 0,58 hoch.

Der Grubenschmelz [émail champlevé]. In die Metallplatte werden, wie für das Niello, Vertiefungen gestochen, welche die Glasflüsse aufzunehmen haben. Zwischen den Farbenflecken bleiben Ränder stehen, welche aber nicht annähernd dieselbe Feinheit haben können, wie die aufgelöteten Goldstreifen; da außerdem die Platte eine gewisse Dicke haben muß, so ist die Verwendung von Gold und auch die von Silber erschwert; vorwiegend wird der Grubenschmelz auf Kupfer oder Bronze gearbeitet und steht erheblich tiefer als der Zellenschmelz, trotzdem gelten die hierin hergestellten Zierplatten als wertvoll genug, um in Silberarbeit eingefügt zu werden, so an den mittelalterlichen Reliquienkästen. Die Technik ist dem römischen Altertum und auch den keltischen Völkern römischer Zeit nicht fremd,

tritt aber in Fülle erst im XI Jahrhundert auf und verschwindet mit dem Schlusse des XIII Jahrhunderts. Hauptsitze die Rheinlande und Limoges in Frankreich. An seine Stelle tritt im XIV Jahrhundert

der Schmelz auf Relief [émail en creux], nur auf Silber gearbeitet, welches die hierfür nötige Leuchtkraft besitzt. In die Platte wird das gewünschte Muster derart eingegraben, daß der Grund in einer mäßigen Tiefe liegt; auf diesem Grunde erhebt sich das Muster in sehr flachem Relief. Wird nun diese Grube mit durchsichtigem farbigen Schmelz gefüllt, so erscheinen die tiefsten Stellen, also der Grund, dunkel, die höchsten Stellen des Reliefs beinahe weiß, so daß eine Wirkung erzielt wird, wie bei durchscheinenden Gemmen. Ein solcher Glasfluß haftet aber auf dem Relief, welches nicht rauh gemacht werden kann, sehr schlecht, von größeren Bildflächen springt er leicht ab. Die Technik wird daher nach kurzer Beliebtheit im XV Jahrhundert für größere Flächen bald aufgegeben [vgl. die Arbeiten Schr. 557], bleibt aber für den Schmuck von Silberplatten mit kleinem Ornament [die Tafeln am pommerschen Kunstschrank S. 109]. Seit dem XVI Jahrhundert vielfach auf Gold für Juwelen, Uhren, Dosen, Orden.

Körperliche Schmelzarbeiten: Ornamente, selbst kleine Figuren werden durch dickes, oft wiederholtes Aufschmelzen von Glasmassen auf Goldplatten, oder auch auf ein Gerippe von Golddrähten hergestellt. Zu finden am Goldschmuck des XVI Jahrhunderts und in großer Masse an dem Kunstschrank von Augsburger Arbeit [S. 147].

Goldornamente kann man in die Glasschicht einschmelzen, indem man sie in die breiige Masse vor dem Brennen eindrückt. Die Technik schon an dem Becher Kaiser Friedrich III von 1440 im Hofmuseum in Wien, dann auf dem Venetianer nach orientalischen Vorbildern gearbeiteten Email des XVI Jahrhunderts [Schr. 572], später vielfach auf Dosen und kleinen Kostbarkeiten.

Die Beherrschung aller vorher genannten Schmelzarten, einschließlich des Niello, wird in den betreffenden Perioden von den Goldschmieden verlangt.

Das Maleremail gehört der Goldschmiedekunst nicht an und wird von selbständigen Meistern geübt, sei daher hier nur kurz erwähnt. Auf Kupferplatten von einfacher Form wird eine Schmelzschicht aufgetragen. Dieselbe ist am Ende des XV Jahrhunderts, als diese Technik beginnt, bis in das XVII Jahrhundert dunkel. Auf ihr setzt man in halbdurchsichtigem Weiß die Zeichnung auf, welche durch transluzide Farben bunt gemacht und durch Gold gehöht werden kann. Höchste Ausbildung in Limoges im

XVI Jahrhundert. Später malt man auf weißem Grund in bunten Farben in einer der Porzellanmalerei sehr ähnlichen Wirkung. Im XVIII. Jahrhundert sehr beliebt für Dosen und kleine Schmuckplatten.

Malerei unter Glas ist als selbständige Kunstübung schon vorbereitet in den römischen Gläsern, welche unterlegt sind mit einer Goldplatte, in welche die Zeichnung graviert wird. Seit dem XV Jahrhundert erscheint diese Technik ausgebildet, in reichen Farben mit Gold unter Glas oder Kristall [eine Pax des XVI Jahrhunderts S. 70], sie wird als Ersatz für Schmelzmalerei besonders beliebt für die an den Pokalen angehefteten Wappen. Die Technik wird seit Beginn des XIX Jahrhunderts als verre églomisé bezeichnet.

Bemalung mit kalten Farben erscheint unserer Zeit als eine Verzierungsweise, welche des Edelmetalls nicht würdig ist. Es ist aber Tatsache, daß dieselbe im Mittelalter und in der Renaissance in großem Umfange geübt wurde, und zwar nicht nur als geringwertiger Ersatz für Schmelzmalerei, sondern auch für Wirkungen, welche man mit Schmelz nicht zu erzielen vermochte. Da diese kalten Farben nicht auf die Dauer haften, und die bemalten Geräte nach Abspringen einzelner Teile der Farbendecke ungünstig aussehen, so hat man schon in früherer Zeit, vor allem aber in unserem Jahrhundert, die Reste der Farbe säuberlich entfernt, zumeist in dem Glauben, daß sie spätere ungehörige Zutaten seien. An den silbernen, zum Teil vergoldeten Figuren der Altäre waren die nackten Teile wohl regelmäßig farbig [vgl. die Marienfigur des Lüneburger Silbers S. 50], aber auch an den Pokalen des XVI Jahrhunderts waren die Köpfe der Figuren und vieles andere mit Lackfarben bemalt.

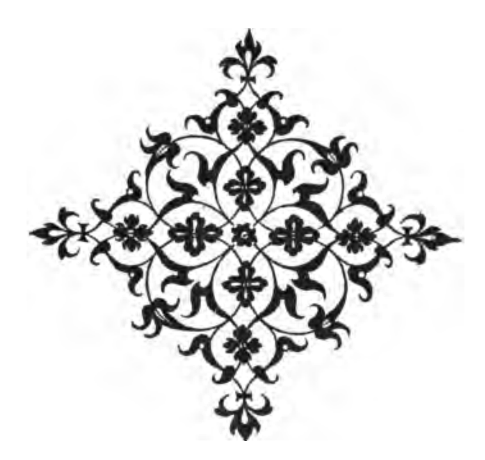
Die Erscheinung des Silbergerätes im Mittelalter und in der Renaissance war unzweifelhaft eine völlig andere, als wir jetzt vor den abgewaschenen Stücken annehmen.

Dementsprechend waren auch die Arbeiten von Bronze, Zinn, vornehmlich auch die von Schmiedeeisen in großen Partien zum Teil sogar vollständig mit lebhaften Farben übermalt. Auch die Vergoldung ist oftmals nur kalt mit Ölgrund auf die Bronze aufgetragen. Im XVII Jahrhundert tritt die Sitte der Bemalung und sogar der Vergoldung zurück.

Im Orient wird heute noch das Edelmetall durch kalt aufgetragene Farben abgetönt, rötlich gefärbtes Gold in Indien. Vollendete Meisterschaft besitzen hierin die Japaner, welche Silber wie Bronze mit Beizen und aufgetragenen Farben von völlig metallischem Glanz in höchster Mannigfaltigkeit behandeln.

Alle Arten der Emailtechnik sind in den letzten Jahrzehnten des XIX Jahrhunderts in Berlin, München, Wien, Paris und anderen Orten mit wechselndem künstlerischem Erfolge wieder aufgenommen worden. Zahlreiche Beispiele in den Schränken 529 und 530.

Die künstliche mattgraue Oxydation des Silbers in Europa ist eine durch die augenblicklich herrschende Altertümelei hervorgebrachte Mode obne künstlerischen Wert.



Ornamentstich für Niello von Peter Flötner um 1550.

Die Arbeiten in geschichtlicher Folge

Das Altertum

Die Frühzeit menschlicher Kultur, die Prähistorie, ist im Kunstgewerbe-Museum nicht vertreten. Die Gold- und Silberarbeiten vorgeschichtlicher Zeit, wie sie im Museum für Völkerkunde zu finden sind, fast ausschließlich Schmuckstücke aus Gräbern, erheben sich nicht zu freier künstlerischer Durchbildung, wissen dagegen eine begrenzte Reihe einfacher Zierformen gut zu verwerten. Das Gold wird als dünnes Blech ausgearbeitet und mit Eindrücken, Punkten, Strichen, Kreisen, Zackenlinien versehen; das Silber wird sehr geschickt in Drähte gezogen und geflochten, auch ebenso wie das Gold in einer Art von Filigran verarbeitet.

Die ägyptische Kunst hat uns gleichfalls nur Schmucksachen hinterlassen; gute Stücke in der ägyptischen Abteilung der Kgl. Museen; die Darstellungen der Wandgemälde weisen auf eine glänzende Entwicklung und enthalten zugleich in der vorgeführten Kriegsbeute Abbildungen fremdländischer, besonders assyrischer, Prachtgefäße. Es läßt sich erkennen, daß farbige Steine und bunte Glasschmelzen zum Schmuck des Goldes verwendet wurden.

Die orientalische Kunst der Edelmetalle lernen wir fast nur aus den Darstellungen der assyrischen Paläste kennen, da Gräberfunde mit Originalarbeiten noch nicht gemacht sind. Die Schmuckstücke zeigen sich in Niniveh als Vorgänger griechischer Kunst. Von Silberarbeit sind Schalen in flachgetriebener Arbeit — einige hiervon phönizisch — erhalten.

Von Judäa kennen wir den goldenen siebenarmigen Leuchter aus dem Tempel Salomonis, nebst dem Tisch für die Schaubrote, dargestellt auf dem Triumphbogen des Titus und von dort aus Vorbild für die großen Kirchenleuchter des Mittelalters.

Im übrigen sind wir auf die schriftlichen Nachrichten angewiesen, welche von den Goldschätzen orientalischer

Fürsten Wunderbares zu erzählen wissen: der Scheiterhaufen des Sardanapal mit 150 goldenen Betten und Tischen, die Schätze des Krösus von Lydien und seine goldenen Weihegeschenke in Delphi, die Geschenke der Königin von Saba an Salomon, 120 Zentner Gold, der Tempel Salomonis, an dem alle Teile mit Gold überzogen waren, bei 600 Zentner; ferner erhält König Salomo in einem Jahr 666 Zentner Gold, macht aus Gold 500 Schilde, einen Tron mit 12 Löwen und alles Trinkgerät. Ähnlich lauten die Berichte über andere Füstenhäuser Asiens. Diese Schätze werden zunächst die Beute Alexanders des Großen und der Diadochen, sodann der römischen Weltherrscher, welche sie auf ihren Triumphen in langen Wagenreihen in Rom einfuhren. Pompejus gibt in Judäa ein Mahl für 1000 Menschen auf Goldgeschirr, Nero baut das goldene Haus.

Die Funde der griechisch-römischen Zeit befinden sich im Antiquarium der Kgl. Museen, sind jedoch durch Nachbildungen im Kunstgewerbe-Museum vertreten [Schr. 527].



Becher aus Vaphio. 0,8 hoch.

Durch die von Schliemann in Mykenae ausgegrabenen Königsgräber mit ihrem vollen Inhalt von goldenen Geräten und Schmuckstücken haben wir die früheste Zeit griechischer Kunst in ihrer Abhängigkeit von orientalischen Einflüssen kennen gelernt. In dieselbe Zeit gehören zwei goldgetriebene Becher aus Vaphio im Peleponnes, jetzt im Museum in Athen. Nachbildungen im Schr. 527. Die getriebenen Darstellungen, Stiere auf der Weide und Stiere von Jägern mit Netzen gejagt, zeigen eine erstaunliche Naturtreue und eine überraschende Lebhaftigkeit und Kraft der Auffassung. Wir dürfen annehmen, daß mit der selbständigen Entwicklung der hohen Kunst zum freien griechischen Stil auch die Goldschmiedekunst gleichen Schritt gehalten, war sie doch bei den Goldelfenbein-Kolossen zur Mitwirkung an den höchsten Aufgaben der Plastik berufen. Wir wissen ferner, in wie hohem Ansehen Silberarbeiter wie Kalamis, Mys, Mentor gestanden. Aus der Zeit entwickelter Kunst geben uns die Gräber nur Schmucksachen, diese allerdings in ziemlich vollständigen Entwickelungsreihen in Cypern, Attika, Etrurien. Dagegen hat sich von dem unendlichen Vorrate künstlerisch vollendeter Prachtgeräte, den wir aus schriftlichen Überlieferungen kennen, nur sehr weniges erhalten: der Inhalt der skythischen Königsgräber in der Krim,

Arbeiten der griechischen Künstler des V—VI Jahrhunderts v. Chr. im Dienste der barbarischen Fürsten [Originale in St. Petersburg, Gipsabgüsse in den Kgl. Museen]. Von den zahlreichen zum Teil sehr großen Silbergeräten ist keines von rein griechischer Bildung, sie sind durchsetzt mit Darstellungen skythischen Lebens und auch orientalischen Einflüssen.

Die Funde in Pompeji, verschüttet 79 n. Chr. [Originale in Neapel, unvollkommene Gipsabgüsse in den Kgl. Museen] sind wenig zahlreich. Nur in einem einzigen Hause haben sich 14 Geräte bei einander gefunden. Einzelnes von hoher Vollendung: zwei Becher mit Kentauren, Becher mit der Apotheose des Homer.

Eine umfassende Vorstellung von der antiken Silberarbeit gibt uns der Fund von Hildesheim, welcher im Jahre 1868 durch preußische Soldaten bei einer Felddienstübung gemacht und bald darauf dem Antiquarium der Kgl. Museen einverleibt wurde. Gleich nach dem Funde sind die Stücke in Hildesheim in Gips abgeformt worden, hiernach sind die vielverbreiteten Nachgüsse in Eisen und Zinkmasse hergestellt. Christofle in Paris hat diese Gipsabgüsse vor den Originalen nachgebessert und die so gefertigten Modelle auf galvanischem Wege in versilbertem Kupfer vervielfältigt. Der Silberschmied Humbert in Berlin hat mit Hilfe der Abgüsse und in freier Treibarbeit eine Kopie der wichtigsten Stücke in Silber hergestellt, und zwar vor den Originalen mit genauer Wiedergabe aller technischen Einzelheiten. Diese dem Kunstgewerbe-Museum vom Verfertiger geschenkte Kopie ist durch einige Stücke von Christofles Arbeit ergänzt. In der hier vereinigten Gruppe [Schr. 527] erscheinen alle Hauptstücke übersichtlich in ihrer ursprünglichen Gestalt und in vollem metallischem Glanze, es fehlen die unverzierten Stücke und die Wiederholungen.

In den Jahren 1895—99 wurden unter größter Schonung des überlieferten Erhaltungszustandes die losen Teile der Gefäße, Henkel u. dergl., an ihren alten Stellen wieder angesetzt und die zahlreichen Bruchstücke in ihren ursprünglichen Zusammenhang wieder eingefügt. Publikation der Kgl. Museen: Der Hildesheimer Silberfund. Herausgegeben und erläutert von Erich Pernice und Franz Winter. Mit 46 Lichtdrucktafeln und 43 Textabbildungen. Berlin. Verlag von W. Spemann. 1901.

Die sämtlich aus Siber gefertigten Geräte wurden in der Erde sorgfältig verpackt vorgefunden. Sie bilden der Hauptmasse nach ein hervorragend feines, wenn auch nicht vollständiges Tafelservice, das größtenteils römischen Ursprungs ist und aus früh augusteischer Zeit stammt. Einige

Stücke sind etwas älter, andere scheinen gallischen Ursprungs zu sein. Alle Stücke sind wirkliches Gebrauchsgerät, und nicht Scheingerät, wie dies bei Gräberfunden vorkommt, sie geben daher nicht nur von der Technik und den Kunstformen, sondern auch von den Lebensgewohnheiten des vornehmen Römers der ersten Kaiserzeit eine lebendige Anschauung. Die länglichen Teller von drei verschiedenen Formen, ebenso die glatten Näpfe in drei verschiedenen Größen sind in je drei Exemplaren vorhanden, entsprechend der Sitte, zu Dreien — im triclinium — zu Tische zu liegen. Die Teller, welche man in der Hand hielt und gegen die Brust lehnte, sind daher nicht rund, sondern länglich und mit zwei Griffen versehen, den einen faßt der Vorschneider, um den gefüllten Teller zu reichen, den andern der Gast. Zwischen den Lagernden steht ein kleiner Tisch von Stuhlhöhe, der nur zum Absetzen bestimmt ist. Für die Feldausstattung besteht derselbe aus einem zusammenlegbaren Dreifuß, auf welchen silberne Platten gelegt wurden. Zum Wechseln bei den Gängen sind drei solcher Platten vorhanden. Zum Auftragen der Speisen dienen ferner drei kleine runde Schüsseln mit verziertem Rand und vier Näpfe in Form unserer Kasserolen mit langen schmalen Griffen; die Näpfe selbst, welche auch wohl dem Feuer ausgesetzt wurden, müssen leicht zu putzen sein und sind ganz glatt, die Griffe dagegen von einfacher, aber sehr beachtenswerter Durchbildung, vorzüglich anzufassen, mit Blattornamenten, welche die Richtung des Gerätes klar ausdrücken. Zum Auftragen diente ferner eine gebuckelte Schale [s. S. 8], vielleicht zur Aufnahme von Eiern bestimmt, dazu ein ähnlich verziertes Salzfaß und ein flacher kleiner Napf auf drei Füßen, wohl für Gewürze, mit einem eingegrabenen, mit Niellomasse ausgefüllten Blattkranz. Der Kandelaber — nur der Fuß vorhanden — hat den bekannten Typus, drei geschwungene leichte Füße, in Krallen endend, dazwischen niederhängende Palmetten.



Mischkessel des Hildesheimer Fundes. 0,41 hoch.

Den reicheren künstlerischen Schmuck trägt das Trinkgerät. Zu diesem gehört zunächst ein weiter einfacher Wasserkessel [nicht im Kunstgewerbe-Museum], sodann als Hauptstück der Mischkessel. Dieser und die Minervaschale sind die beiden glänzendsten Stücke von Silberarbeit, welche sich aus dem klassischen Altertum erhalten haben, und zeigen alle Eigentümlichkeiten derselben in vollendeter Weise. Der Kessel ist — ebenso wie die später zu erwähnenden Becher — in doppelter Wandung gearbeitet. Der äußere Mantel besteht aus einem Silberblech, das dünn genug ist, um sich der Treibarbeit leicht zu fügen; der innere Einsatz ist fest, ganz glatt, herausnehmbar und leicht zu reinigen, ohne daß der kostbare Mantel angegriffen wird. Derartige künstlerisch durchgeführte Hüllen alten Silbergerätes bildeten bei den Römern den Gegenstand eines Sammeleifers, welchem keine Ausartung unserer Kunstliebhaberei fern blieb. Der Mantel des Hildesheimer Mischkessels ist ein vollendetes Muster getriebener Arbeit: das Ornament aus Ranken und Blattwerk setzt am Fuße mit zwei Paaren von Greifen voll an und schwingt sich licht nach oben, die Zierformen heben sich flach und weich aus dem Grunde hervor, den sie beleben, ohne seine Linie zu durchbrechen. Die eingestreuten Figuren, Wassertiere, auf welche kleine nackte Burschen Jagd machen, beziehen sich nicht auf den Wein, sondern lediglich auf das Wasser, welches die antike Sitte reichlich zusetzte. Der verlorene Fuß bestand wohl aus einem niedrigen Blattkranz. Zu dem Kessel gehören zwei Schöpfkellen mit kurzen, vorzüglich ausgebildeten Griffen, von denen die eine zum Anhängen an den Kesselrand eingerichtet ist.

Die Trinkgeräte sind nicht, wie man erwarten sollte, in Sätzen von je drei vorhanden, sondern paarweise oder in einzelnen Stücken, vielleicht um sie als Schaugerät bequem anordnen zu können. Glatte Becher sind nur zwei größere vorhanden [wenn dies nicht Behälter für Säfte oder Süßigkeiten sind], ferner zweimal kräftige Schalen mit einem Kranz von Weinlaub in Niello, alle übrigen elf Becher und Schalen sind reich verziert. Die Form der meisten entspricht einem weiten Tassenkopf auf schlankem, niedrigem Fuß mit zwei Henkeln, die entweder als flache Griffe abstehen oder bügelförmig aus Rankenwerk gebildet sind. Die Becher haben sämtlich einen glatten Einsatz und einen in Treibarbeit ausgeführten Mantel. Der Schmuck auf dem Mantel ist durchgehend dem bacchischen Kultus entlehnt, zunächst dem Weinbau, dann aber dem Theater, welches im Zusammenhange mit den Winzerfesten gleichfalls dem Bacchus geheiligt ist. Über den Tierfellen und Thyrsusstäben der

Bacchanten hängen tragische und komische Masken, vorwiegend die des Satyrspieles, ferner Laubgewinde und Stäbe; zwei Schalen sind lediglich mit einem überaus reichen Blattkelche, ein Becher mit großen Lorbeerzweigen geschmückt. Das Relief an diesen Stücken ist zum Teil stark herausgearbeitet, wird aber dann durch den umschlagenden Rand beherrscht. Die Ziselierung des Silbers zeigt in der Ausführung der Einzelheiten und zugleich in der Unterordnung unter die Gesamtwirkung den höchsten Grad künstlerischer Vollendung; es ist dringend zu empfehlen, nach



Minervaschale des Hildesheimer Fundes. 0,32 breit.

dieser Richtung hin es nicht mit der Betrachtung der Kopien bewenden zu lassen, sondern auf die Originale im Antiquarium zurückzugehen.

Von den Bechern in der Anordnung verschieden sind die vier flachen, größeren Trinkschalen des Schatzes. An ihnen ist der äußere Mantel glatt, das Schmuckwerk ist in das Innere verlegt. Zwei derselben, Gegenstücke, tragen in der Mitte das stark herausgearbeitete Brustbild je einer asiatischen Gottheit, eine dritte in ähnlicher Art das Brustbild des jugendlichen Herkules als Schlangenwürger. Das Hauptstück ist die Minervaschale in nahezu griechischer Form, flach auf niedrigem Fuß mit ganz dünnem Schaft: die Griffe sind wagerecht abstehend mit einem Ringe

unter der Platte zum Durchstecken des Fingers. Die Außenwand ist in leicht getriebener Arbeit als Blattkelch gestaltet. Die innere, nicht ablösbare Wand ist aus einer besonderen Platte getrieben mit herrlichem Palmettenrand. Den Boden, 0,25 weit, füllt eine besondere aufgelötete Platte, aus welcher das Bildwerk, 0,04 hoch, mit solcher Geschicklichkeit herausgetrieben ist, daß einzelne Teile sich im Dreiviertelrelief frei abheben. Dargestellt ist in höchster Schönheit eine sitzende Göttin in der Erscheinung der Minerva, vielleicht die Dea Roma. An dieser Schale sind ebenso, wie an den übrigen Geräten des Schatzes, einzelne Teile vergoldet, an der Minerva ist der Grund Silber, die Gewänder und Waffen Gold, Gesicht und Arme wiederum Silber. Die erhaben gearbeitete Figur scheint der Bestimmung der Schale als Trinkgerät zu widersprechen und hat die Anschauung aufkommen lassen, daß sie lediglich Prunkgerät sei. Diese Gestaltung



Becher aus dem Funde zu Boscoreale. 0,07 hoch.

bezeichnet aber im Gegenteil die höchste künstlerische Verfeinerung des Trinkgenusses. Wenn die Minervaschale mit dem durch Wasser hell gemachten südlichen Wein gefüllt ist, so leuchtet die flüssige rubinrote Masse auf den tiefen Stellen als vollere Schicht dunkel, auf den höheren wird sie entsprechend dünner und heller, und wenn der Trinker die Schale zum Munde neigt, so taucht der Kopf der Figur völlig hell aus der roten Flut und im Schwanken des Weines spielen die Lichter wie Edelsteine schimmernd auf dem silbernen und goldenen Bildwerk.

Ein ähnlich vollständiger Schatz befindet sich im Louvre in Paris. Er wurde 1895 in einer Villa zu Boscoreale aufgefunden, das im Jahre 79 n. Chr. durch den Ausbruch des Vesuvs zugleich mit Pompeji verschüttet wurde. Er stammt also ungefähr aus derselben Zeit wie der Hildesheimer Fund und ergänzt unsere Kenntnisse von der römischen Goldschmiedekunst. Der Schatz besteht annähernd aus 100 Stücken. Darunter zwei Handspiegel,

während alles Übrige Kochgerät, Tafel- und Schmuckgeschirr ist. Die Formen sind künstlerisch im allgemeinen weniger reich und mannigfaltig als beim Hildesheimer Schatz, technisch finden sich keine nennenswerten Abweichungen. Die getriebenen Stücke bestehen hier wie dort und wie bei den Bechern von Vaphio aus Mantel und Einsatz, die gegossenen Teile sind sorgfältig nachziseliert.



Becher aus dem Funde zu Boscoreale. 0,10 hoch.

Das Museum besitzt 17 Nachbildungen (Schr. 527). Unter den Bechern ist der mit Olivenzweigen und Früchten durch den lebendigen Wechsel zwischen dem zartesten Flachrelief und freier Rundplastik einer der reizvollsten. Der Becher mit Platanenlaub erinnert an den Hildesheimer Lorbeerbecher. Ähnlich wie bei dem Hildesheimer Mischkessel ist das zierliche Rankenwerk auf dem größten Becher behandelt. Zwei andere zeigen übermütige bacchische Darstellungen. Bei einem dritten Paar wechseln im Hochrelief große Skelette mit kleinen Skeletten, Masken und anderem Zierat. Die Inschriften nennen Philosophen und Dichter. Unter den Schalen zeichnet sich vor allem die mit dem Bilde der Stadtgöttin von Alexandria durch Schönheit aus. Sie ist in Form und Technik mit der Athenaschale im Hildesheimer Schatz eng verwandt.



Becher aus dem Funde von Bernay. II Jahrh. v. Chr. 0,14 hoch.

Der Fund von Bernay in der Normandie, gehoben 1830, jetzt in der Bibliothek zu Paris, enthält 69 Stücke des Schatzes eines Merkurtempels zu Canetum; viele derselben von roher, provinzialer Arbeit reichen in die Zeit der Eingrabung, das III. Jahrhundert n. Chr., einige dagegen in viel frühere Zeit. Von den drei nachgebildeten Stücken im Kunstgewerbe-Museum (Schr. 527) ist die große flache Schale mit steilem Rande, ein Kantharus, sehr verwandt

den Kentaurenbechern von Pompeji; die knienden Kentauren sind hier Mittelpunkt einer großen Entfaltung bacchischen Gerätes; die Treibarbeit legt es darauf an, mit stark herausspringenden Teilen ihre Grenzen auf Kosten der Gefäßform auszudehnen: auch dieser Kantharos gehört wie die pompejanischen und Hildesheimer Gefäße zu einem Paar. Paarweise sind auch die beiden spitzigen Henkelbecher edelster Form, welche wohl in das II. Jahrhundert v. Chr. zurückreichen mögen, ohne vordringliches Ornament in flacher Schwellung mit einfachen Figuren in der Art der gemalten Vasen von Nola geschmückt.



Flasche, sassanidisch. VI Jahrh. 0,23 hoch.

Unter einzelnen Fundstücken sind zu erwähnen: das Gefäß Corsini, der silberne Toilettenkasten im British Museum, der Becher mit der Eroberung Trojas in München [Abguß im Kunstgewerbe-Museum].

Der Goldfund von Nagy-Szent-Miklos in Ungarn, jetzt im Hofmuseum in Wien [Nachbildung im Schr. 528] enthält letzte Ausläufer antiker Kunst des V—VI Jahrhunderts n. Chr. Einige flaschenförmige Vasen und stierartige Näpfe sind aus dem neupersischen Reiche der Sassaniden und zeigen eine Mischung antiker und orientalischer Motive, andere mit christlichen Symbolen gehören vielleicht den Ostgoten der Völkerwanderung. Aus sassanidischer Zeit (um 500 n. Chr.) sind ferner erhalten flache silberne Schalen mit Darstellungen jagender Fürsten und silberne Kannen in St. Petersburg.

Die Goldschmiedearbeit sinkt im allgemeinen Verfall der antiken Kunst zu barbarischer Unbehilflichkeit.

Das Mittelalter

Die Goldschmiedekunst des Mittelalters geht in den ersten Jahrhunderten ihrer Entwicklung — soweit wir sie verfolgen können — nicht völlig parallel mit der Plastik

und Malerei jener Zeit, ja nicht einmal mit der Architektur, welche sonst die dekorativen Künste zu leiten pflegt. Die Überlieferungen des klassischen Altertums, welche sich in den übrigen Künsten, anknüpfend an erhaltene und direkt verwendete Reste, als ein Nachleben der Antike bis in die Zeit der Gotik hinein erkennen lassen, haften in der Goldschmiedekunst nicht wesentlich über den Verfall des weströmischen Reiches hinaus. Festgehalten werden nur technische Errungenschaften des Goldschmuckes, welche sich sogar an einzelnen entlegenen Stellen Italiens bis in unsere Tage hinein erhalten haben, so daß es dem Goldschmied Castellani in Rom möglich wurde, bei der Wiederbelebung des antiken Goldschmuckes bäuerliche Arbeiter heranzuziehen, welche gewisse Künste des Filigrans und des Goldkörnens in einer zweitausendjährigen Überlieferung übten. Dagegen verschwindet die antike Formenwelt des Silbergerätes fast spurlos, ja selbst der Gebrauch des Silbers tritt zurück gegen das barbarische Gelüste, womöglich auch die Geräte aus reinem Golde gebildet zu sehen. Wie im Anfange der europäischen Kultur finden wir wieder Goldschätze von schweren, künstlerisch fast wertlosen Formen und Schmuckstücke, bei denen lediglich der Materialwert in Frage kommt. Aber es trat in der Goldarbeit keine jener großen Stockungen ein, welche wir in der eigentlichen Kunstgeschichte zu verzeichnen haben. Das Bedürfnis nach Schmuck und Gerätbildnerei blieb naturgemäß immer lebendig, wo im Strom der Völkerwanderung neu entstandene Fürstentümer den Ertrag ihrer Beute für den Glanz ihres häufig wechselnden Hofhaltes in leicht beweglicher Form zu verwerten suchten. Naturgemäß haben dieselben Zeitverhältnisse auch eine starke Zerstörung herbeigeführt, so daß wir uns nur mit vereinzelten Anhaltspunkten das Bild des frühen Mittelalters aufbauen können.

Byzanz,

welches die Weltherrschaft übernahm, hat unter Einführung des orientalichen Prunkes einen großen Aufwand von Gold an Geräten und an der Kleidung getrieben. Die Sophienkirche wird mit Gold ausgestattet; im Hofhalte der Kaiser sind die goldenen Konfektschüsseln von solchem Gewicht, daß sie durch Stricke von der Decke her auf die Tafeln gehoben werden müssen. Als besonders charakteristisch erscheint die Lust an orientalischer Farbenpracht, welche, wie die Wände mit Mosaik, so die Goldgeräte mit bunten Schmelzen überziehen läßt, während die der Antike eigentümliche plastische Verzierung zurücktritt.

Wir lernen die Vielseitigkeit der Kunstübung aus dem Kunstbuch — diversarum artium schedula — des Theophilus kennen, eines deutschen Mönches, der Ende des XI Jahrhunderts in griechischen Klöstern seine Ausbildung erhalten hat. Die türkische Herrschaft hat in Konstantinopel selbst und im übrigen byzantinischen Reich die Reste alter Edelmetallkunst, soweit die Plünderung der Lateiner 1204 sie



Abendmahlsschüssel in Halberstadt. Byzanz XI—XII Jahrh. 0,40 Durchm.

übrig gelassen hatte, völlig vernichtet. Wir sind auf das angewiesen, was im Mittelalter nach Europa gelangte und sich hier erhalten hat. Eine erhebliche Anzahl byzantinischer Arbeiten findet sich aber lediglich in S. Marco in Venedig beisammen. Das glänzendste Werk dieser Gattung ist der aus Emailplatten zusammengesetzte große Altarvorsatz, die Palla d'oro in S. Marco, deren ältere Teile 976, die jüngeren 1105 auf Bestellung in Konstantinopel angefertigt sind. Von gleicher Arbeit sind die Platten der ungarischen Königskrone in Budapest, Geschenk des Byzantiners Michael Ducas um

1078. In Deutschland besitzt, als prächtigstes Stück, Limburg das Siegeskreuz des Kaisers Konstantinus II Porphyrogennetes von 976, ursprünglich in Trier, ferner der Dom zu Halberstadt die goldene Abendmahlsschüssel, wahrscheinlich 1205 von Bischof Konrad von Byzanz nach Halberstadt gebracht [Nachbildung an Wand 84]. Die Schüssel zeigt im vertieften Mittelfeld Christus am Kreuz und Maria und Johannes in erhabener Arbeit. Das Mittelfeld geht im Zwölfpaß in den Rand über. Alle Teile desselben sind mit einem zierlichen, an orientalische Formen anklingenden Flächenornament bedeckt, in welches zweimal zwölf Rundbilder mit Halbfiguren von Heiligen eingefügt sind. Diese Schüssel war im XV Jahrhundert unter völliger Nichtachtung ihres Wertes als Platte benutzt, auf welcher eine frei gearbeitete Figurengruppe, die Steinigung des Stephanus darstellend, aufgesetzt war. [Ein Abguß mit diesen Zusätzen in der Gipssammlung in Schr. 768.]

Häufiger als die vollständigen Geräte finden sich in Deutschland kleine byzantinische Schmuckplatten. Im Kunstgewerbe-Museum eine Goldplatte mit Zellenschmelz [aus dem Besitze des Prinzen Friedrich Leopold, Schr. 75]. Aus der runden Platte ist die für das Schmelzbild bestimmte Fläche ausgeschnitten, das Bild, die Halbfigur eines Heiligen, ist daher in möglichst einfachem Umriß gehalten. An dieser Stelle ist unter die Platte ein Kasten gelötet, welcher die für die Schmelzfarben bestimmte Tiefe hat. In diesen Kasten hinein sind goldene Bänder als Umrißlinien der einzelnen Farbenflächen gelötet. Die so entstandenen Zellen [vgl. S. 18] sind mit der Schmelzmasse gefüllt, welche nach ihrer Fertigstellung in gleicher Ebene mit der oberen Goldplatte liegt. Runde und viereckige Goldplatten dieser Technik, mit Einzelfiguren von Heiligen versehen, scheinen in Konstantinopel in Menge für die Ausfuhr hergestellt zu sein. Man brachte diese Platten wie Edelsteine als Schmuckstücke auf Geräten an; es erklärt sich daraus ihr zahlreiches Vorkommen in russischen Kirchen an Arbeiten, die im übrigen nicht entfernt auf der Höhe dieser Platten stehen. In derselben Weise hat im XII Jahrhundert Limoges Schmuckplatten von Grubenschmelz in möglichst gemeingültiger Form für die Ausfuhr angefertigt.

Außer solchen Bildplatten finden wir auf Kirchengeräten kleine Platten angebracht, welche Teile weiblichen oder auch männlichen Schmuckes sind. Der Sitte, persönliches Eigentum der Kirche zu widmen, verdanken wir die Erhaltung weltlichen Schmuckes aus allen Jahrhunderten. Als frühestes Beispiel haben wir in der Stiftskirche zu Essen an Kreuzen von 974—1054 Teile von Schmuckstücken,

welche die griechische Prinzessin Theophanu, die Gemahlin Ottos II, nach Deutschland herübergebracht hatte. Mit ähnlichen byzantinischen Platten besetzt ist das Kreuz der Königin Gisela um 1000, früher in Regensburg, jetzt in München, mit lateinischer Inschrift, also abendländische Arbeit; ferner der Deckel des Evangeliariums von Echternach, jetzt in Gotha, mit den Bildnissen von Theophanu und Otto III um 990, sowie der von Heinrich II, † 1024, jetzt in München.

Neben der byzantinischen Kunst, welche Reste der alten Überlieferungen verarbeitet, erwächst in den übrigen europäischen Ländern innerhalb der

Stämme der Völkerwanderung

ein selbständiger Betrieb, der sich zumteil mit den ganz primitiven Formen begnügt, welche wir als prähistorische



Schale aus dem Schatze von Petroassa. IV Jahrh. 0,40 breit.

kennen, zum Teil aber aus den eroberten Ländern Einzelheiten entwickester Technik und Formengebung aufgreift. Die wichtigsten Funde auf diesem Gebiete sind die Votivkronen westgotischer Könige von 631 und 672 aus Spanien, jetzt in Madrid und im Musée Cluny zu Paris, ferner eine Reihe von Votivgeschenken gotischer und langobardischer Fürsten in der Kathedrale zu Monza. Hiermit verwandt, aber schon künstlerisch entwickelt der Wolfvinus-Altar von 825 in S. Ambrogio in Mailand, sodann als früheste Arbeit der 1837 in Petroassa gefundene Goldschatz, jetzt im Museum zu Bukarest, welchen man dem Gotenkönige Athanarich im IV Jahrhundert zuschreibt. [Eine Nachbildung Schr. 528 als Geschenk des Königs Karl von Rumänien.] Die flache Schale mit den Relieffiguren antiker Gottheiten von unbeholfener spätrömischer Arbeit ist wohl ein zufällig in den Schatz gekommenes Beutestück. Die große Schüssel und anderes ganz rohes Gerät haben nur die

Bestimmung, einen gewissen Goldwert zusammenzufassen. Dagegen zeigen zwei tiefe Trinkschalen das eigentliche Kunstvermögen der Zeit. Sie sind im Nachklang an die Form des antiken Kantharos gestaltet, die eine mit den flach abstehenden Griffen, die andere mit stehenden Panthern als Henkeln. Die festen Teile sind belegt mit kleinen, flachgeschliffenen Steinplatten, Granat, Kristall, Türkis und Bernstein, welche durch ein Zellennetz von aufrechten Metallrändern in einfacher Musterung festgehalten werden [vgl. S. 16]; den Körper des Gefäßes bilden größere Scheiben, in dem rosettenfarbigen Netzwerke ohne Unterlage festgehalten, so daß sie durchsichtig bleiben. Wir finden dieselbe Technik in einer überaus fein gearbeiteten Schale aus Steinen und Glasflüssen mit dem Bilde des Sassanidenkönigs Chosroes I † 579, in der Bibliothek zu Paris, ursprünglich im Schatze von S. Denis, und es scheint kaum zweifelhaft, daß die Goten und Franken diese Technik vom Orient mitgebracht oder durch wandernde Künstler von dorther erhalten haben. In derselben Technik der Zellenverglasung ausgeführt sind im Schatze von Petroassa ferner eine große Halsberge, mehrere Fibeln und hängende Schmuckstücke als halbe Adler gestaltet. Die meisten Stücke sind beim Auffinden durch Unkenntnis und später durch einen Einbruchsdiebstahl arg zerstört. Unsere Abbildung zeigt die prächtigste unter den Schalen in genauer Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes, wie sie das Kunstgewerbe-Museum als Nachbildung besitzt.

Fränkische Arbeiten in dieser Technik finden sich in den französischen Sammlungen: das Schwert des Childerich † 481, der Becher des heiligen Eligius † 640, welcher Bischof und der Goldschmied der merowingischen Könige war und später als Schutzpatron der Goldschmiede verehrt ward; ferner der Kasten von Undiho und Ello, gefertigt in S. Maurice in Wallis, und ähnliches. Das Museum für Völkerkunde enthält zahlreiche Schmuckstücke, besonders runde Platten von Gewandfibeln. Proben in der Schmucksammlung des Kunstgewerbe-Museums [Gestell 245, Taf. 38].

Der Schatz des Dionysianischen Kapitels von Enger [Schr. 556] geht in die fränkische Zeit zurück. Das Stift Enger bei Herford wurde von dem Sachsenherzog Wittekind nach seiner Bekehrung durch Karl den Großen im Jahr 807 gegründet. Hier starb Wittekind und hinterließ dem Stift seine Schätze, welche im Jahre 1414 zur Aufbewahrung an die Johanniskirche in Herford gelangten und daher als Schatz von Herford bekannt sind; seit 1888 sind sie im Kunstgewerbe-Museum. Das Reliquiarium, eine Arbeit des VIII Jahrhunderts, ist eines der wichtigsten Dokumente für

die Geschichte deutscher Goldarbeit. Auf der reichen Vorderseite sind die handwerkartigen Streifen aus gefaßten Granatsplittern, wie die erwähnten fränkischen Stücke, gearbeitet. In den Zwickeln, zwischen den Bändern, befinden sich jedoch kleine Bildplatten, welche Vögel und Schlangen darzustellen versuchen und bereits in wirklichem Zellenschmelz ausgeführt sind. Augenscheinlich sind dies die ersten tastenden Versuche eines fränkischen Künstlers, welcher die Zellen eckig bildet, wie er es für die Granatsplitter gewohnt war, und dem nur wenig Glasflüsse zu Gebote stehen, wahrscheinlich aus zerstörten römischen Mosaiken. Die Rückseite getriebenes vergoldetes Silberblech mit sehr rohen Halbfiguren von Heiligen. In dem Kamm mit seinen verschlungenen Tiergestalten und in dem Ornamente der Unterseite Reste nordischer Überlieferung. Die aufgesetzten Steine zum Teil antike Gemmen. In Gestalt und Verzierung am nächsten verwandt ist dieses Stück dem noch prächtigeren Reliquiar im Dom zu Monza, welches dort als Zahn Johannis des Täufers bezeichuet wird, in der Annahme, daß die Gestalt desselben die Form des darin als Reliquie eingeschlossenen Zahnes zeigte. Die Form ist aber sicherlich die einer Umhängetasche, bursa, an welche der obere Bügel noch erinnert; auch die Anhängevorrichtungen an der Seite sind erhalten. Es galt, den wenig seßhaften Fürsten jener Zeit eine Tasche zu gestalten, in welcher sie die schützenden Reliquien auf ihren Wanderungen und im Kampfe in würdiger Weise mit sich führen konnten. Man wird kaum fehlgehen, wenn man in dem Behälter von Enger eines der Taufgeschenke Karls des Großen an Wittekind



Reliquiar des Wittekind um 800. 0,16 hoch.

erblickt. Da die Metallarbeiten am Dome Karls des Großen zu Aachen ältere, von Italien eingeführte Stücke sind, so haben wir in diesem Reliqarium vielleicht das einzige Stück, das uns von der Metallkunst am Hofe Karls des Großen Kunde gibt. Verwandt ist die Reliquientasche ähnlicher Form in den deutschen Reichskleinodien. Zu den Schätzen Karls des Großen, mit welchen sein Testament 21 Kirchen ausstattete, gehört vielleicht noch ein Reliquiar in Form eines A in Conques. Von seinem weltlichen Besitz, goldenen und silbernen Tischen usw. ist nichts erhalten.

Von den Arbeiten der Benediktiner in S. Gallen um 820 geben die Kästen in Chur eine Vorstellung [die Benediktiner in Corvey um 822]; sie sind mit irischen Formen geschmückt, wie sie von den irischen Aposteln in den Evangelien als Schriftverzierung herübergebracht wurden und sich an Goldschmiedearbeiten in Irland selbst [die S. Patricks-Glocke] lange erhalten haben. Diese Formen auch an dem Tassilokelch von 780 in Kremsmünster, der als ältestes sicher datiertes Stück deutscher Arbeit und durch die vollendete Technik des Vergoldens und Niellieres merkwürdig ist.

In der nächsten, der romanischen Periode, 1000—1250, in welcher sich die abendländische Kunst zur Selbständigkeit emporringt, bilden die erste, sicher erkennbare Gruppe die Arbeiten des Bischofs Bernward von Hildesheim, des Begleiters des Theophanu und Erziehers des unmündigen Kaisers Otto III. Bernward, in griechischen Klöstern erzogen, hat den erheblichsten Einfluß auf die Ausübung der Metallkunst in Deutschland geübt; in dem von ihm gegründeten Bistum Hildesheim, wo er 1022 starb, schuf er eine Schule von Kunstgießern und Metallarbeitern, deren in Bronze ausgeführten Hauptwerke sich an Ort und Stelle erhalten haben. In Gold das Bernwardkreuz in Hildesheim und die Patene im Welfenschatz. An zwei, in einer Silberlegierung ausgeführten Leuchtern [Nachbildungen in Schr. 66] sind Schaft und Füße aus einem durchbrochenen, sehr krausen Gewirr von Menschen- und Drachenleibern unter starkem Einfluß nordischer Kunsterinnerungen gestaltet. Aus dem XII Jahrhundert stammt ein aus vergoldetem Kupfer gefertigtes, mit Steinen besetztes Scheibenkreuz [Nachbildung in Schr. 67]. Die Werkstätten im Stift Essen, von den Ottonen begründet, Münster, Paderborn, Minden, Köln, sind Weiterbildungen der Hildesheimer Schule. In ähnlicher Weise, aber nicht mehr durch erhaltene Werke hinreichend nachweisbar, wirkten die Erzbischöfe Egbert von Trier † 993, und Willegis von Mainz † 1011. Zu gleicher Zeit ließ in Italien der Bischof Desiderius von Monte Casino

Arbeiten und Arbeiter aus Byzanz kommen; von dem etwas späteren Abte Suger von S. Denis bei Paris † 1144, ist einiges erhalten, ein antikes Porphyrgefäß, durch Kopf und Flügel von Gold sehr edel als Adler gestaltet [Nachbild. auf Schr. 66].

Die Künstler jener Zeit sind vorwiegend, wenn nicht ausschließlich Geistliche, welche alle Teile der Metallarbeit gleichmäßig umfassen. Für den freien Mann hatte die Goldarbeit bei den Germanen als nicht geziemend gegolten; noch im VI Jahrhundert war der Goldschmied ein Höriger; im VIII Jahrhundert wird er bereits geachtet, wie die Nennung der Verfertiger an dem Kasten von S. Maurice beweist [S. 35]. Durch Aufschriften kennen wir ferner in Deutschland den Mönch Rugkerus um 1100 an einem Tragaltar in Paderborn, und Eilbertus von Köln an einem Tragaltar im Welfenschatz um 1130. Eine andere Kölner Gruppe aus der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts bilden die Arbeiten des Fridericus von S. Pantaleon, aus der das Museum einen Tragaltar besitzt [Schr. 74]. In der Maasgegend sind die ungefähr gleichzeitigen Werke des Godefroid de Claire zu lokalisieren, zu denen ein Emailkreuz im Beuth-Schinkel-Museum gehört. Künstlerische Eigenart ist in diesem Betriebe nicht zu erwarten, nach fest überlieferten Typen und Regeln, wie sie uns Theophilus überliefert — hinter welchem Namen der erwähnte Mönch Rugkerus gesucht worden ist —, werden die Arbeiten ausgeführt. Der Formenkreis wurzelt in der Überlieferung von Byzanz. Aber schon im Beginn dieser Periode, im XI Jahrhundert, bestrebt man sich in Hildesheim, lebendige Empfindungen, wenn auch mit unvollkommenen Mitteln des Ausdruckes, in die Darstellung des Figürlichen hineinzutragen. In das eigentliche Ornament bringt das nordische Drachengewirr einen phantastischen Zug. Im Laufe des XII Jahrhunderts finden wir tastende Versuche, das abgestorbene, von Byzanz übertragene, teils stachlichte, teils rundlich verschwommene Akanthurosnament durch heimische Naturformen zu ersetzen. Diese Formen erscheinen zunächst streng gebunden innerhalb des nach alter Weise geordneten Rankenwerkes. Um die Mitte des XII Jahrhunderts entstehen außer dieser Richtung die glänzendsten Erzeugnisse deutscher Metallkunst, die großen Reliquienkästen der rheinischen Kirchen, an ihrer Spitze die drei großen Kästen von Aachen. Als Proben der Kompositionsweise und Gußtechnik Nachbildungen von Kopfkämmen der Reliquienschreine des heil. Anno und der Heiligen Mauritius und Innocentius in Siegburg, um 1200. [Schr. 67.]

Bemerkenswert ist, daß die frühesten Arbeiten abendländischer Kunst für das kastenartige Gerät, einschließlich

des kirchlichen, einfache Formen haben, welche auf dem Rahmenwerk der Tischlerarbeit beruhen, so die Kästen von Chur, der Wolfviniusaltar in Mailand, der Reliquienkasten Heinrichs I in Quedlinburg. Diese Form erhält sich als Besonderheit für die Antependien unter voller Beibehaltung des alten Typus. Die Altarbekleidungen von Aachen [Gipsabg. Schr. 752], von Monza, aus dem XII Jahrhundert die von Komburg, viel spätere in Kupfer getriebene Antependien aus Angeln, jetzt im Germanischen Museum und in Kopenhagen. Im übrigen entwickelt sich mit der selbständigen romanischen Architektur für kirchliche Zwecke — aber nur für diese — die architektonische Gliederung des Gerätes; die Altartafel Heinrichs II aus Basel, um 1020, jetzt im Musée Cluny zu Paris, enthält bereits die Arkaden — ähnlich den römischen Sarkophagen — mit Sockel und Gebälk. Die stehenden Figuren in den Arkaden beziehen sich zumeist auf die in den Kasten eingeschlossenen Reliquien. Noch stärker von römischen — ravennatischen? — Vorbildern beeinflußt ist der Kasten Ottos I in Quedlinburg. Dieser architektonische Typus mit flachem Dach, als Tumba gestaltet, wird von jener Zeit an beibehalten, sowohl für den steinernen Altar fester Form, als auch für den metallenen Tragaltar, ferner für Reliquienkästen. Diese letzteren gehen jedoch in die Kapellenform über, mit einfachem, schrägem Dach oder mit Kuppelgewölben, anklingend an byzantinische Architektur, sodann allen Bauformen romanischen und gotischen Stiles getreulich folgend.

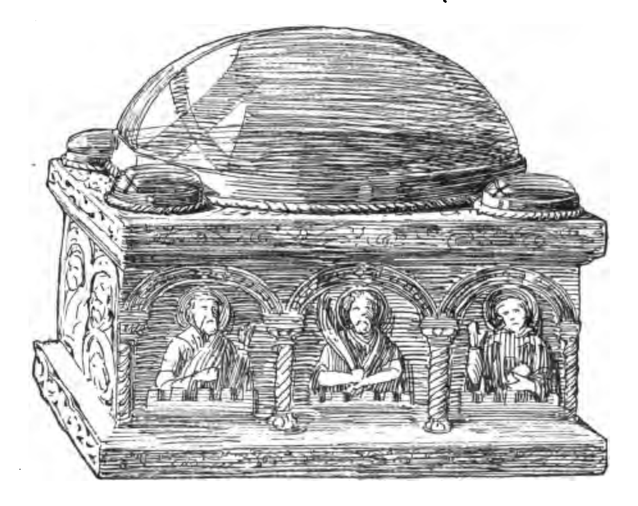
Die Kunst der romanischen Periode wurzelt durchaus in der Kirche. Hier häufen sich die Schätze von gediegenem Gold und erheischen Bearbeitung in Form gottesdienstlichen Gerätes. Die altgermanische Vorstellung, Missetaten, bis zur Blutschuld hinauf, durch Gold abkaufen zu können, spricht sich in der Stiftung von zentnerschweren Votivgeschenken aus. Mainz besaß ein überlebensgroßes Kruzifix von 600 Pfund Gold mit Edelsteinen gefüllt. Dieser Metallwert lockt naturgemäß zu Raub und Zerstörung. Noch 1527 trug der Papst Clemens VII bei der Belagerung der Engelsburg kein Bedenken, sämtliche alten Tiaren und Kleinodien durch Cellini einschmelzen zu lassen, um Steine und Gold besser verbergen und entfernen zu können. So ist uns von den Kirchenschätzen jener Zeit aus Edelmetall nur ganz Vereinzeltes erhalten, während Reliquienkästen, Leuchter und anderes Gerät aus Elfenbein, Bronze und Kupferemail zahlreich auf unsere Tage gekommen sind. Uns erscheinen daher die Arbeiten in Grubenschmelz auf Kupfer als die meist charakteristischen Stücke jener Zeit. Soweit die Reste nicht in Sammlungen übergegangen sind,

haben wir sie in den Kirchenschätzen zu suchen. In diesem Besitze steht Deutschland weitaus in erster Reihe, in den Sitzen der sächsischen Kaiser Quedlinburg, Halberstadt, Hildesheim, Essen; ferner in Regensburg, Bamberg [jetzt in München], vor allem in den Rheinlanden, wo die großen Prachtstücke zumeist in den Schluß dieser Periode, in das XII und XIII Jahrhundert, gehören. Das Kunstgewerbe-Museum besitzt aus romanischer Zeit zu wenig, um ein zusammenhängendes Bild zu geben, sei es von den Kunstformen, sei es von den Gebrauchsformen, welche der Kultus in den verschiedenen Stufen seiner Entwicklung hervorrief. Immerhin veranschaulichen einige Stücke des Schatzes von Enger [Schr. 556] diese Kunstübung.

Kreuz aus dem Schatze von Enger. 0,38 hoch.

Das Kreuz, eine Arbeit vom Ende des XI Jahrhunderts, ist eng verwandt mit dem erwähnten Tragaltar des Rugkerus in Paderborn. Die Vorderseite ist belegt mit Goldplatten, über welche ein Netz von Filigranfäden gelegt ist. Als hauptsächlicher Schmuck sind Edelsteine eingefügt, antike Gemmen und Kameen und durchbohrte orientalische Steine. Die Steine sind mit großer Zierlichkeit, ähnlich wie die byzantinischen Arbeiten, mit filigranartig gestalteten goldenen Galerien und übergreifenden spitzen Zähnchen auf dem Grunde befestigt. Die Kristallplatte in der Mitte, welche eine Partikel des Kreuzes Christi deckt, ist merkwürdig als eine Arbeit von mittelalterlichem, wahrscheinlich byzanti-

nischem Steinschliff. In die Unterseite derselben ist die Figur eines Engels eingegraben; an der Unbehilflichkeit der Arbeit erkennt man, wie kostbar jener Zeit die schön geschliffenen antiken Steine erschienen sein mußten. Die Rückseite des Kreuzes, welche die Beziehungen zu Rugkerus besonders überzeugend zeigt, ist ebenfalls mit Goldplatten bedeckt, auf denselben teils Filigran, teils Niello, welches in scharfer und guter Zeichnung das Lamm Gottes und die vier Evangelisten darstellt, letztere mit den Köpfen ihrer symbolischen Tiere auf menschlicher Figur. Sechs kleine, gravierte Medaillons mit Halbfiguren von Heiligen



Reliquienkasten von Enger. 0,14 cm hoch.

gehören gleichfalls in den Kreis der Rugkerus-Arbeiten, stammen jedoch schon aus dem XII Jahrhundert. Sie befanden sich früher an einem Reliquienkasten der Abtei Iburg bei Osnabrück (Schr. 555). Aus der gleichen Periode Teile des Vortragekreuzes Heinrichs II aus dem Kirchenschatz zu Basel [im Besitz des Prinzen Friedrich Leopold, als Leihgabe im Kunstgewerbe-Museum Schr. 75].

Der kleine Reliquienkasten von Enger, welcher mit einem gewölbten Stück Bergkristall gedeckt ist, hat die Form der Tumba, des steinernen römischen Sarkophags. In den Arkaden befinden sich, in Silber gepreßt, zum Teil vergoldet, Figuren von Heiligen. In das XI—XII Jahrhundert gehört die silberne Decke des Evangelienbuches aus Enger; auf der Vorderseite in getriebener Arbeit die

Figur des thronenden Christus in etwas schweren, aber ausdrucksvollen Formen; auf der Rückseite in getriebenem Silber Blattwerk in mißverstandener Umbildung byzantinischer Motive, am Rande verschlungene Bänder, welche an die nordischen Knotenverzierungen erinnern.

Die Decke der Evangelienbücher künstlerisch zu schmücken, war während des ganzen Mittelalters eine hervorragende Aufgabe des Goldschmiedes. An dieser Stelle wurde das Köstlichste angebracht, was die Kirche an Elfenbeintafeln, geschnittenen Steinen und Emailplatten besaß.

Nicht hinreichend vertreten ist im Kunstgewerbe-Museum eines der wichtigsten Gebiete der romanischen Goldschmiedekunst, der Zellenschmelz auf Gold, der sich an den Reliquiaren zu Trier und Limburg findet und am deutlichsten den Übergang aus der Nachbildung byzantinischer Vorbilder in selbständige Kunstformen zeigt. Für die Kenntnis der Muster mögen einige Kupferemails [Schr. 74 u. 75] Anhalt bieten; die Technik wird veranschaulicht durch eine Fibel in Gestalt eines heraldischen Adlers, im Museum zu Mainz [Nachbildung Schr. 67]. Während auf dem trüben Kupfergrund die Schmelzflüsse undurchsichtig gehalten werden müssen, lassen sich auf dem leuchtenden Gold durchsichtige Flüsse anwenden, welche in ihrer Einfassung von zierlichen Goldborten wie Edelsteine glänzen.

Kirchengerät zur Zeit der Gotik — 1250 bis 1500

Zahlreiche Werke jener Zeit haben sich in den Kirchen selbst erhalten. Die Berliner Museen besitzen vereinzelte Stücke, an welchen sich die Entwicklung der Typen nur in den allgemeinsten Zügen verfolgen läßt.

An Stelle des Goldes finden wir vorzugsweise vergoldetes Silber, an Stelle der schweren Formen leicht durchbrochene zierliche Arbeit, im ganzen also eine Minderung des Metallwertes zugunsten des künstlerischen. Die Freude an den neu gewonnenen gotischen Formen macht sich derart geltend, daß nicht nur die Inneneinrichtungen der Kirchen, Kanzeln und Gestühl, sondern auch die kleinen tragbaren Geräte aus Edelmetall mit Zierformen ausgestattet werden, welche in dem wirklichen Steinbau entstanden und eigentlich nur in ihm künstlerisch berechtigt sind. Was wir an Kirchengeräten aus jener Zeit besitzen, enthält alle Elemente der Architektur, Türme, Pfeiler mit Strebepfeilern, Schwibbogen und Fialen, Dächer mit Firstverzierungen und Knäufen, das durchbrochene Maßwerk der Fenster, die Nischen und Baldachine der Figuren. Es ist zu beachten, daß sich diese Formen fast immer an kirch-

lichen, dagegen nur ausnahmsweise an weltlichen Geräten finden. Sie sind entstanden aus dem Bedürfnis, die Geräte in den großen Domen weithin sichtbar zu machen, und da der Kern derselben, die Hostie oder die Reliquie, in den weitaus meisten Fällen so klein war, daß er einen großen Gerätkörper nicht gestattete, so wurde es nötig, diesen Kern samt seiner Hülle mit einem hohen Baldachin von Schmuckformen zu überbauen.

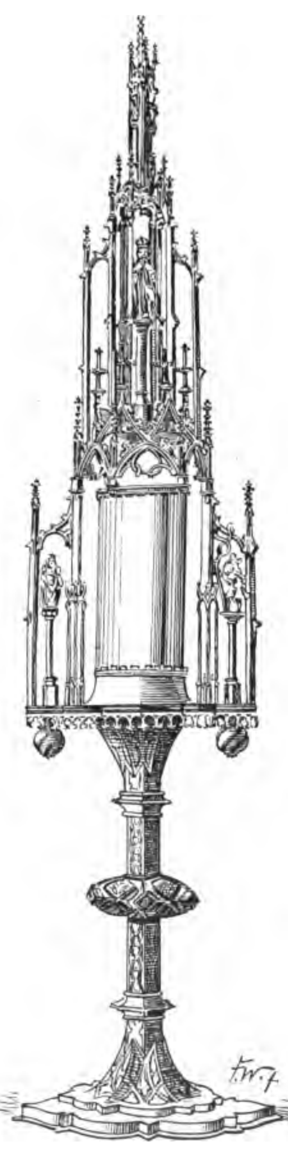
Dasjenige Gerät, an welchem sich der Zusammenhang mit der gotischen Architektur am deutlichsten darstellt, ist der Reliquienkasten, welcher schon am Ende der romanischen Periode zur stattlichen Kapelle herangewachsen ist und nun zum gotischen turmgeschmückten Gebäude wird. Der zierliche Kasten der Johanniskirche in Lüneburg aus dem XV Jahrhundert hat eine vollständige Fensterarchitektur. Schöne Turmbauten auf dem Kasten von Evreux 1255, von Nivelles um 1290, von Bari um 1400.

Ein derartiger Kapellenbau ist auch der große Reliquienkasten von Soest [im Kaiser Friedrich-Museum, Abteilung für christliche Plastik], bekannt als Patroclus-Schrein, im Jahre 1313 von einem Meister Rigefrid gefertigt, mit Hauptschiff, Querschiff, Pfeilern mit Fialen und hohen Nischen mit sechzehn in Silber getriebenen Figuren, Christus, Maria, den zwölf Aposteln, dem heiligen Patroclus und dem heiligen Bruno.

Der Reliquienkasten des Lüneburger Silberschatzes [Schr. 561], gefertigt von Hans von Laffer 1444 zu Lüneburg, zeigt ebenfalls den kapellenartigen Aufbau, an welchem jedoch der Figurenschmuck die Architektur überwiegt. Auf der einen Langseite erscheint Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, zu beiden Seiten in Nischen unter Baldachinen je zwei Apostel; auf der anderen Langseite Christus als Weltrichter thronend, mit Fürbittern und Engeln; an den Schmalseiten der heilige Georg und die heilige Margareta; auf dem First des Daches eine walzenförmige Kristallkapsel von zwei knienden Engeln gehalten, in welcher sich früher Reliquien befanden. Die Sitte, auf diese Reliquien den Bürgereid abzulegen, hatte sich in Lüneburg auch nach der Reformation erhalten; die Reliquien waren entfernt; man betrachtete die klare Kristallkapsel als Symbol der lauteren Gesinnung und hielt das Stück unter dem Namen Bürgereids-Kristall bis in unsere Zeit im Gebrauch.

Als Nische mit Türmchen erscheint selbst der winzige Reisealtar, 0,05 hoch [Schr. 555], zusammenlegbar, mit vier Figuren.

Mit kapellenartigem, schrägem Dach ist sogar der im übrigen mit flach getriebenen Silberblechen überzogene



Monstranz aus Basel. XV Jahrh.
0,74 hoch.

Kasten in Nürnberg ausgestattet, welcher, in Ketten an der Decke der Sebalduskirche aufgehängt, die Reichskleinodien barg, ganz ähnlich der Sarg im Sebaldusgrab.

Die Monstranz ist unter den Geräten dasjenige, welches in der Gotik mit größester Vorliebe und am stärksten architektonisch ausgebildet ist. Die Monstranz ist erst aufgekommen, als das 1316 begründete Fronleichnamsfest die Sitte schuf, die Hostie in feierlicher Prozession durch die Straßen zu tragen. Hierzu bedurfte es eines Gerätes, welches weithin sichtbar und dabei leicht tragbar war, und so bildete man um den kleinen Glaszylinder, welcher die Hostie enthält, einen möglichst hohen Aufbau. Der Glaszylinder wird zunächst durch einen schlanken, meist im Paß gebildeten Fuß emporgehoben. An die Metallleisten, welche den Boden und den Deckel des stehenden Zylinders verbinden, schließt sich nach rechts und links, um eine möglichste Breitenwirkung zu erzielen, Architektur in Art von Strebepfeilern und Schwibbogen, darüber erhebt sich der durchbrochene Turm in einer großen mittleren und zwei kleinen seitlichen Pyramiden. Die Monstranz aus Basel [Schr. 555] mit den Figuren Heinrichs II, der heiligen Anna und des Christophorus zeigt in ihrem schlanken Aufbau als vorzügliches Beispiel, mit welcher Anmut die gotische Goldschmiedekunst derartige für Stein erfundene Formen in Metall umzusetzen verstand. Im Kunstgewerbe-Museum noch mehrere Monstranzen gleicher Anordnung

in Silber und in Kupfer. Ähnliche Stücke sind sehr zahlreich.

In ungewöhnlicher Form die Monstranz von Donauwörth, als Stammbaum Mariä gestaltet, mit der Wurzel Jesse als Stamm, 1517 von Kaiser Maximilian gestiftet, eines der zierlichsten Werke der Spätgotik.

Der Fuß einer Monstranz von Klosterneuburg, ursprünglich mit Schmelzen bedeckt, enthält jetzt nur noch die flachen Reliefs in Silber, von vollendeter Schönheit in



Kelch von Wilten um 1290. 0,16 hoch.

der Einpassung der Figuren in die unregelmäßigen Felder [Nachbild. Schr. 67].

Die Form des Kelches entwickelt sich ziemlich unabhängig von der übrigen Kunst aus dem Bedürfnisse des Kultus heraus. In der Gipssammlung [Schr. 747] eine gute Sammlung wichtiger, besonders frühmittelalterlicher Stücke, welche eine bessere Übersicht gestatten als die wenigen vorhandenen Originale. Der Kelch erscheint in frühchristlicher Zeit lediglich als das Trinkgefäß römischer Kultur. Im Schatze von S. Marco in Venedig befindet sich eine ganze Reihe antiker Stein- und Glasschalen verschiedener Form,

in Hochschätzung ihres Materialwertes als Abendmahlskelche verarbeitet.

Den Typus des Kelches in romanischer Zeit haben wir in dem Kelch von Wilten um 1290 [Nachbild. Schr. 66], ein weiter Becher, groß genug, um den Wein der ganzen Gemeinde zu reichen, noch in der Art des antiken Trinkgefäßes mit zwei Griffen versehen; er hat bereits die für den Abendmahlskelch charakteristische weite Ausladung des Fußes, der durch größeste Standfähigkeit vor dem Überschütten des geweihten Weines schützt; zu demselben Behufe wird der Griff gesichert durch einen Bukkel — den Nodus —, welcher den Schaft in der Mitte umspannt. Der Kelch von Wilten ist in allen Teilen mit Ornament bedeckt, welches auf silbernem Grund in Gold und Niello ausgeführt ist. Erhalten ist die hierzu gehörige, zur Austeilung des Brotes dienende Schale, die Patena, in gleicher Technik verziert.



Kelch in der Petrikirche zu Soest.
Ende XV Jahrh. 0,17 hoch.

Der Kelch der Katharinenkirche von Osnabrück, XII Jahrhundert [Nachbild. Schr. 66], hat noch die gleiche Grundform, die weite Halbkugel, bewahrt; der Schmuck besteht aus einem Mantel von getriebener und durchbrochener Arbeit. Ähnlich auch der Kelch der Nikolaikirche in Berlin von 1260, mit durchbrochenem Mantel von Weinlaub und Rundbildern.

In der gotischen Zeit, als der Kelch lediglich für den Priester bestimmt ward, ist der Kelch dementsprechend kleiner. Da sich die Heiligschätzung des geweihten Weines verschärft, läßt man, um das Anhaften einzelner Tropfen zu vermeiden, die Kuppa frei von Ornament, welches sich jetzt lediglich auf den Fuß und den Kelchansatz zusammendrängt. Der Fuß wird mit Vorliebe im Paß gebildet, dementsprechend wird der Nodus geteilt mit durchgesteckten Balken, deren Köpfe man mit kleinen Schmelzbildern ver-

kleidet. Verschiedene Beispiele in Schr. 557 und Schr. 66. In diesem besonders schön die Nachbildung eines Kelches aus der Petrikirche in Soest, am Ende des XV Jahrhunderts. Am Schaft steigen Eichenzweige empor, die am Knauf drei Nester bilden. Darin ein Adler mit Jungen, ein Pelikan mit Jungen und der sagenhafte Phönix. Die Kuppa in einer Hülle von Eichenlaub.

Die Abendmahlskanne ist in frühchristlicher Zeit ein größeres Gefäß, wird dagegen in gotischer Zeit ein winziges Kännchen, mit einem Gegenstück, für Wasser bestimmt, zumeist mit V = vinum und A = aqua bezeichnet. Zwei Paare solcher Kännchen in Schr. 555, das eine in einfach gedrehter Form, das andere abgekantet mit graviertem Rankenwerk. Gipsabgüsse Schr. 763, darunter die Kännchen aus Aachen in Gestalt von Engeln.

Das Altarkreuz ist zumeist von mäßiger Größe, ab nehmbar, um auf eine Stange gesteckt dem Geistlichen und der Prozession vorgetragen werden zu können [Vortragekreuze], so auch das erwähnte Kreuz Heinrichs II aus Basel. Von der überaus reichen künstlerischen Gestaltung des Kreuzes in der mittelalterlichen Kunst gibt die Sammlung nur bescheidene Beispiele. Die Kreuzesarme werden an ihren Enden reicher gebildet, zunächst mit quadratischen Ansätzen [Kreuz von Enger um 1100]. Diese gehen über in Vierpaß, Kleeblattform und Lilienform, belegt mit Schmuckstücken, evangelischen Zeichen u. a. [Kreuze Schr. 543 und Schr. 557]; selbst Schaft und Arme des Kreuzes werden mit schmückenden Teilen bedeckt, so daß die Figur des Cruzifixes vor dem umgebenden Schmuck nahezu verschwindet. Die Rückseite, oft auch die Vorderseite des Kreuzes dienen als Fläche für zusammenhängende bildliche Darstellungen; so auf dem Kreuze italienischer Arbeit in Schr. 557, in farbigem Schmelz auf Silberrelief. Noch reichere Ausbildung nach derselben Richtung in der Renaissance.

Die Reliquienbehälter geben innerhalb der kirch lichen Kunst Gelegenheit zur höchsten Mannigfaltigkeit der Formen. Außer den erwähnten Kästen in Form eines Sarkophags oder einer Kapelle haben wir kleinere Kapseln, welche in Kirchen und Hauskapellen als Votivstücke aufgehangt oder auf der Reise mitgeführt wurden. Die Kapsel in Schr. 555 zeigt die typische Form einer runden, leicht gewölbten Büchse mit einer eingesetzten Kristallplatte in reich geschmücktem Rand undeiner flachen Rückseite und einer gravierten Darstellung. Zwei Seiten einer jetzt durchschnittenen, ursprünglich ganz geschlossenen Kapsel im Schatz zu Enger mit den flach gearbeiteten Figuren von

Christus und Maria sind vollendete Meisterwerke gotischer Figurenbildnerei.

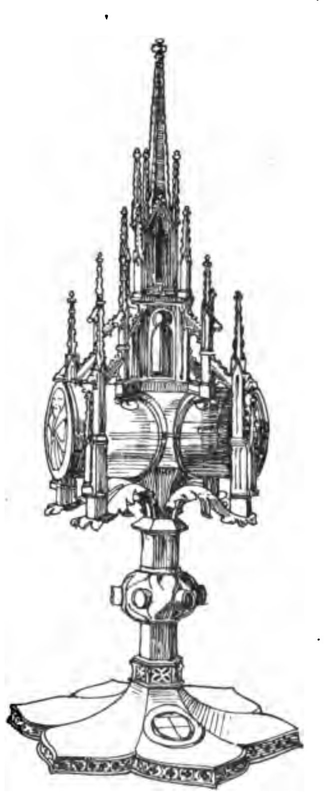
Über die Grenze von Kästen und Kapseln hinaus wird der Reliquienbehälter derart gestaltet, daß er seinen Inhalt durch seine Form kennzeichnet. So die Büsten der Heiligen, welche Teile des Schädels enthalten, so die Büste Karls des Großen in Aachen; Reliquienarme mit Armknochen, der Fuß des heiligen Andreas in Trier. Wenn der Charakter des Gebeins nicht bestimmbar, so wird gelegentlich die ganze Figur des Heiligen in Edelmetall dargestellt. In dieselbe eingeschlossen und durch eine eingesetzte Kristallplatte sichtbar oder daneben in einer Kapsel die betreffende Reliquie. Ganze Reihen solcher Figuren enthielt der Domschatz zu Mainz. Die Figur des hl. Georg als Drachentöter, in Silber getrieben [Schr. 555] ist eine vortreffliche Arbeit des XV Jahrhunderts aus Elbing; dort auch ein sehr ähnliches, nur etwas größeres Bildwerk noch im Besitz der Georgsbrüderschaft. Der heilige Georg, in die sehr genau durchgeführte Rüstung jener Zeit gekleidet, steht auf einem bewachsenen und umfriedeten Hügel, neben ihm die jetzt leere Reliquienkapsel; den Sockel tragen drei kleine Figuren, wilde Männer. Die größte Mannigfaltigkeit erhalten die Reliquien durch Bezugnahme auf Attribute und Gebrauchsgeräte der Heiligen, die heiligen Schwerter, Lanzen, Ketten, die Mitra des heiligen Eligius in Prag 1375 als Heiligtum der dortigen Goldschmiedeinnung.



Reliquienfigur des hl. Georg. Elbing, XV Jahrh. 0,31 hoch.

Läßt die Beschaffenheit der oft aus winzigen Partikeln bestehenden Reliquien keine bestimmte Formgebung zu, so fügt man sie in ein monstranzähnliches Gerät, welches aber nicht gehoben zu werden braucht, also viel größer und schwerer sein darf als die Monstranz für die Hostie. Ein dreifacher Turmbau von fast einem Meter Höhe auf breitem

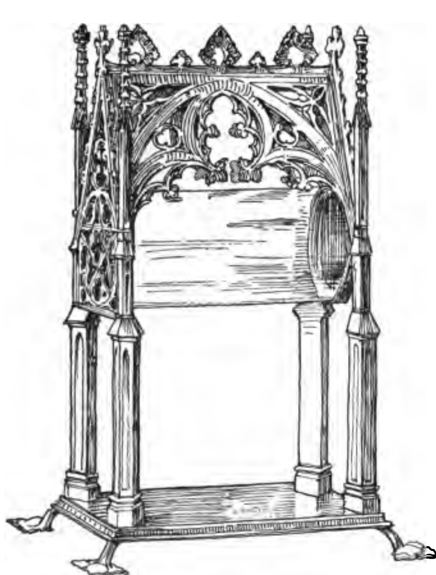
Sockel in Aachen, ein Geschenk von Karl IV um 1370; daselbst ein zweiter von nahezu gleicher Größe. Eine spanische Reliquienmonstranz mit kugelförmigem Körper in Schr. 543. Das Reliquienkreuz [Schr. 557], eines der prächtigsten Stücke aus dem Kirchenschatze von Basel, XIV Jahrhundert, enthält in der Mitte hoch aufgerichtet das Kruzifix, an dem Stamm desselben zwei Seitenarme als Träger für die Figuren der Maria und des Johannes, frei daneben stehend zwei Engelsfiguren, welche die Kristallkapseln tragen. Der Stamm des Kreuzes erwächst aus einem mit gotischer Architektur reich verzierten Fuß: die Arbeit mit sehr geschmackvoller Verwendung des durchsichtigen Schmelzes auf Silberrelief ist wahrscheinlich italienisch. Ein kleines Reliquiar in monstranzartigem Aufbau in St. Ursula in Köln, XIV Jahrhundert, und ein anderes mit baldachinartiger Bekrönung in der ehemaligen Klosterkirche zu Gräfenrath, XV Jahrhundert (Nachbildungen in Schr. 66).



Reliquienmonstranz in St. Ursula in Köln, XIV Jahrh. 0,27 hoch.

Eine zutreffende Vorstellung von dem unendlichen Reichtum der Kunstformen, welche die Reliquienverehrung schuf, geben die »Heiltumsbücher« aus dem Anfange des XVI Jahrhunderts, gedruckte Darstellungen der Reliquienschätze verschiedener Kirchen, für die Wallfahrer bestimmt. Das Buch von Halle 1520 berichtet von 8133 Partikeln und 42 ganzen Körpern von Heiligen. Künstlerisch am bedeutsamsten das gemalte Inventar des Schatzes von Mainz unter Kardinal Albrecht von Brandenburg, jetzt in der Bibliothek von Aschaffenburg. Für glänzende Unterbringung der Heiltümer wurden alle Kostbarkeiten aufgeboten, welche das Mittelalter besaß. In höchstgesteigerte künstlerische Arbeit fügte man seltene Naturprodukte oder alte Kunstwerke ein. ge-

schnittene antike Steine, persische Kristallgeräte und arabische Elfenbeinkästen, in denen die Reliquien aus dem Orient kamen, Straußeneier [in Halberstadt eines in romanischer und eines in gotischer Fassung, ebenso in Quedlinburg ein gotisches], Nautilusmuscheln, Hörner, geschliffene Gläser, sogenannte Hedwigsgläser, u. a. m. Zu beachten ist auch, daß vielfach Profangeräte, Becher und ähnliches an Kirchen geschenkt und unbedenklich zu Reliquienbehältern benutzt wurden.



Reliquiar in Gräfenrath, Ende XV Jahrh. 0,17 hoch.

Neben den Reliquienfiguren schuf man frei gearbeitete Andachtsbilder. Der Dom zu Berlin besaß 1651 eine goldene Marienfigur, einen goldenen Christus und zwölf silberne Apostelfiguren. alle lebensgroß, von mittelalterlicher Arbeit. Von frühmittelalterlichen Figuren ist erhalten das Marienbild in Essen, halblebensgroß, Holz mit Goldblech überzogen.

Die Figur der Maria mit dem Christuskind im Lüneburger Schatz ist im XV Jahrhundert entstanden. Die Gewandung, ein Muster kräftigen Silberblech-Stiles, zum Teil vergoldet, aber auch an einzelnen Teilen — das grüne Futter — mit Lackfarben bemalt; völlig bemalt sind Gesicht, Hände und der Körper des Kindes, und zwar in Fleischfarben mit geröteten Lippen und Wangen in möglichster Annäherung an die Natur; die Haare sind vergoldet. Auch bei den kleineren, zu Kreuzigungsgraupen gehörigen Figuren von Maria und Johannes [Schr. 555] finden wir ähnliche Bemalung.

Die Marienfigur im Kaiser Friedrich-Museum [Abteilung für christliche Plastik Nr. 588] ist künstlerisch noch vollendeter als die Lüneburger. Der viel reichere architektonisch gestaltete Sockel wird von knienden Engeln getragen, daran die Inschrifttafel: »1482 hat maister Hain-

rich Hufnagel, goldschmid von Augspurg, das Marienbild gemacht.«

In die kirchlichen Bildwerke fügen sich durch Vorführung der Stifter nicht selten weltliche Figuren ein: das sogenannte »Goldene Rössel« von Alt-Oetting in Bayern, ein Weihgeschenk Karls VI von Frankreich, 1404 ganz in Gold und Schmelz gearbeitet, stellt den König mit Gefolge und seinem »Roß« kniend vor der Maria dar. In Lüttich die massiv goldene Figur Karls des Kühnen mit seinem Begleiter, ein Sühnegeschenk für eine 1468 verübte Niedermetzelung von Geistlichen.



Hostienlöffel. 0,15 hoch.

Von sonstigem kirchlichen Gerät im Besitz des Kunstgewerbe-Museums ist noch zu erwähnen die Kußtafel, für welche Pius II dem Münster zu Basel das Agnus dei gewidmet hatte. als Erinnerung an seine Teilnahme am dortigen Konzil im Jahre 1460, eine Baseler Arbeit von mäßiger Feinheit. Die Rückseite zeigt in Gravierung den Papst kniend mit ausführlicher Inschrift [Schrank 557].

Die Wärmkugel im Schatz von Enger, für die Hände des Geistlichen bestimmt, ist ein hervorragendes Stück von gravierter Arbeit aus dem Ende des XV Jahrhunderts. Ersten Ranges ist ein Hostienlöffel mit einem Griff aus Achat aus derselben Zeit in Schr. 555.



Mantelschließe von Reinecke vam Dressche, Minden 1484. 0,14 Durchm.

Zur Kleidung des Geistlichen gehört die große Schließe, welche den Mantel zusammenhält, das Monile. Die Schließe von Minden [Schr. 555], zeigt auf der Vorderseite reiche Architektur mit drei Nischen, enthaltend Fi-

guren von Heiligen. Sie ist bezeichnet: »Reinecke vam Dressche gholtsmed Mindensis 1484.« — Eine kleinere Schließe aus Brandenburg. — Die Schließe im Schatz zu Enger enthält im Vierpaß die heilige Anna mit der Jungfrau und dem Kinde, bemerkenswert durch die alte Bemalung.



Kußtafel des Papstes Pius II, aus Basel 1460. 0,60 hoch.

Die gotischen Formen erhalten sich im kirchlichen Gerät über die Zeit der gotischen Architektur hinaus. In Deutschland ist diese Erscheinung weniger auffällig, da mit den Kunstformen der Renaissance zugleich die Reformation einsetzt, welche das kirchliche Gerät nicht weiterbildet. Ganz vereinzelte Versuche dazu im früheren Domschatz zu Mainz. Als man daher in den katholisch verbliebenen Teilen Deutschlands in der zweiten Hälfte des XVI Jahrhunderts wieder beginnt, Kirchengerät herzustellen, lehnen sich die Goldschmiede in vielen Fällen direkt an die Typen der Voreltern an [vgl. Eisenhoit S. 126]. Sämtliche Monstranzen des Schatzes der S. Michael-Hofkirche in München, deren gemaltes Inventar erhalten ist, haben gotischen Aufbau mit Ornamenten aus der Zeit von 1570—90; ein sehr schöner Kelch mit Weinreben von 1575 in Schr. 555; Kelche in Riga von 1587 und 1622 vollständig gotisch, nur mit der für das Abendmahl der Gemeinde vergrößerten Kuppa. Erst im Laufe des XVII Jahrhunderts geht das kirchliche Silber völlig in die Spätrenaissanceformen über.

Weit merkwürdiger ist aber die Erhaltung gotischer Formen in der italienischen Kunst des XV Jahrhunderts. Im Schatze des Santo zu Padua sind die Grundformen der Geräte trotz liebevoll ausgebildeten Renaissanceornaments durchweg gotisch. Beispiele italienischer Spätgotik sind im Kunstgewerbe-Museum die Kelche von Goldschmieden aus

Siena [Schr. 557], von denen der eine bezeichnet ist »Mateo Mini Pagliai«. Die eingefügten Schmelzbilder sind auf Silberrelief gearbeitet. Die Kelche gehörten ebenso wie das danebenstehende Kreuz zu den berühmten Schmelzarbeiten von Siena, von denen der Altar im Dome zu Orvieto 1337 von Ugolino di Maestro Vieri die bekannteste ist.

Mit dem Ende des XV Jahrhunderts sind in Italien die Kirchengeräte vollständig in Renaissanceformen übergegangen.

Mittelalterliche Arbeiten für weltliche Zwecke



Kelch von 1575. 0,24 hoch.

in Edelmetall gehören zu den Seltenheiten unserer Sammlungen. Aus romanischer Zeit sind, abgesehen von Waffen und einzelnen Schmuckstücken, weltliche Geräte kaum vorhanden und waren auch wohl in viel geringerer Zahl angefertigt als kirchliche.

Aus dem XIII Jahrhundert hat sich in Deutschland wenigstens ein sehr hervorragendes Stück erhalten, der sogenannte Kaiserbecher von Osnabrück [Nachbild. Schr. 549]. Der Schaft des Fußes und die Figur auf der Spitze sind Zutaten des XVI Jahrhunderts. Der Becher ist auf einen sechsteiligen Fuß aufgebaut und hatte wohl ursprünglich einen Schaft von annähernd gleicher Höhe wie der jetzige, der untere Ansatz zeigt noch, daß derselbe in frühgotischen Architekturformen ausgeführt war. In der Mitte des Schaftes ist ein flachgehaltener sechsteiliger Knauf anzunehmen. Völlig erhalten sind Schale und Deckel. Auf der Schale sind in zwölf Rundbildern Tugenden und Laster paarweise gegenübergestellt in bewegter und reiner Zeichnung. Sehr auffallend sind die Darstellungen des Deckels, Rundfelder mit Einzelfiguren, welche direkt auf die römische Antike zurückgehen und wahrscheinlich geschnittenen

Steinen entlehnt sind. In den Zwickeln stehen zweimal zwölf tanzende und musizierende Figürchen, in denen man ebenfalls antiken Einfluß vermuten möchte. Daneben tragen die Füllungen der Zwickel, in Grubenschmelz ausgeführt, noch romanischen Charakter. Die sitzende Figur eines Kaisers, ursprünglich wohl auf dem Deckel, ist jetzt im Innern angebracht. Die Herkunft dieses in Form und Einzelheiten ganz einzig dastehenden Bechers ist leider nicht zu ermitteln.

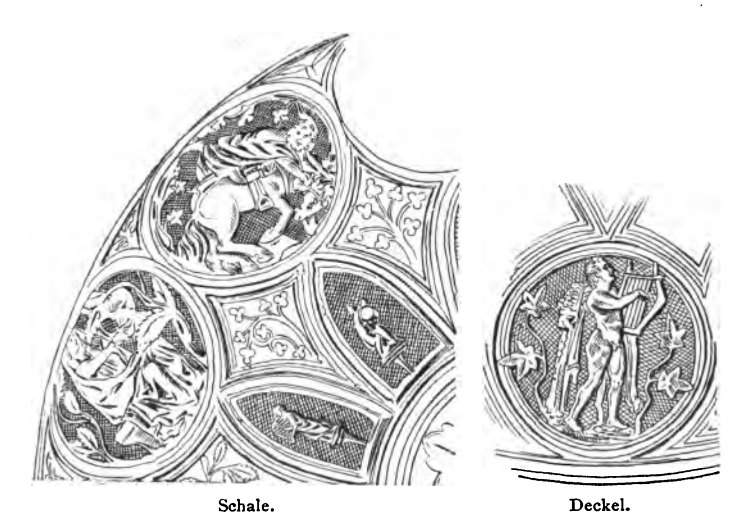


Kaiserpokal von Osnabrück. XIII Jahrh. 0,41 hoch.

In der Periode der entwickelten Gotik erstarkt das weltliche Element in der Kunst. Die Fürstengeschlechter haben ihren Besitz erweitert und befestigt, vor allem aber erwächst in den aufblühenden Städten ein reiches und mächtiges Element, welches Gemeinwesen und Haus reich und behaglich zu schmücken trachtet. Diese eigentümliche bürgerliche Entwicklung des XV Jahrhunderts, auf welcher die Mehrzahl des noch erhaltenen Besitzes an deutschen Gold-

schmiedearbeiten beruht, ist aber nicht an die Kunstform der Gotik gebunden, sondern kommt gerade in der Renaissancekunst des XVI Jahrhunderts zu vollem Glanz. Wir werden daher die Zweckbestimmung der uns erhaltenen weltlichen spätgotischen Silberarbeiten und die hieraus sich ergebenden Eigentümlichkeiten derselben im Zusammenhang mit dem Renaissancegerät desselben Gebietes zu besprechen haben.

Wir haben jetzt nur die rein formale Ausbildung zu betrachten. Selbstverständlich dürfen wir in der Gestaltung der Gold- und Silberarbeiten keine vollständige Kluft zwischen kirchlichem und weltlichem Gerät annehmen.



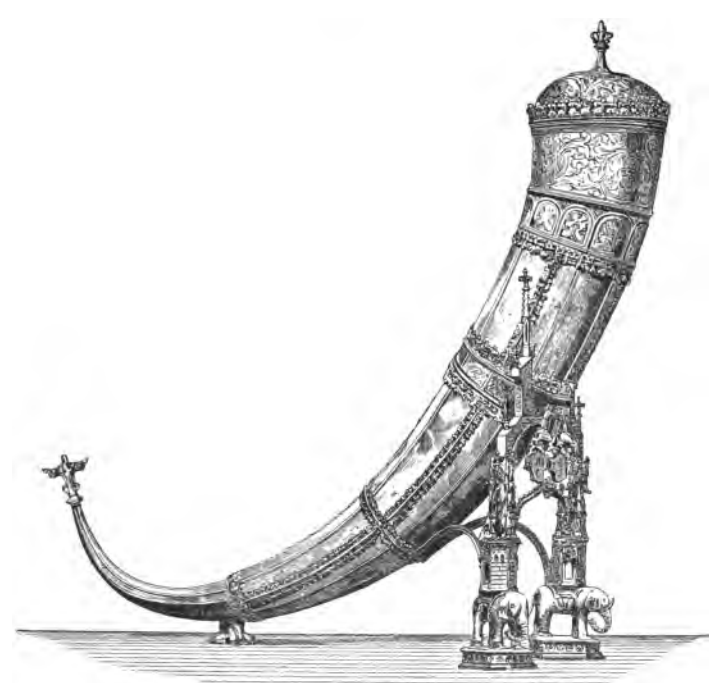
Schale. Deckel.

Teile des Kaiserpokals von Osnabrück.

Die von der kirchlichen Architektur stark beeinflußten Formen des kirchlichen Silbers kommen auch gelegentlich an weltlichen Arbeiten vor. Wir würden sogar in manchen Fällen geneigt sein, Stücke als für kirchliche Zwecke bestimmt anzusehen, wenn uns nicht durch äußere Umstände das Gegenteil bewiesen würde; so bei den Lüneburger Konfektschalen mit geistlichen Darstellungen auf architektonisch gestalteten Sockeln [S. 102].

Weltlichem und kirchlichem Gebiet gemeinsam ist das Horn. Es wird als Greifenklaue in der mittelalterlichen Kirche mit dem Kultus der heiligen drei Könige in Verbindung gebracht, wird in Greifengestalt gefaßt oder auf eine silberne Greifenkralle gestellt; zugleich behält es als

urältestes Trinkgerät der Germanen eine symbolische Bedeutung, auch nachdem der Gebrauch desselben längst abgekommen, so das Oldenburger Horn von 1455, gefertigt für den dänischen Hof von Daniel Archäus aus Westfalen, jetzt in Schloß Rosenborg in Kopenhagen. Trinkhörner als Festgerät noch 1566 in der S. Georgs-Schützengesellschaft von Amsterdam. Zwei einfach gefaßte Hörner aus dem XIV und dem frühen XVI Jahrhundert in Schr. 73.



Elefantenzahn als Trinkhorn. Lüneburg 1486. 0,69 hoch.

Als Trinkhorn behandelt ist der große, in Silber gefaßte Elefantenzahn von 1486, das Hauptstück des Lüneburger Schatzes [Schr. 561], an dem die reichen Architekturformen motiviert sind durch die im Mittelalter höchlichst angestaunten Nachrichten des klassischen Altertums von Elefanten mit Türmen auf dem Rücken. Dieser Vorstellung erwächst die große Turmarchitektur auf zwei Elefanten; auf den Zinnen der Türme erscheinen bewaffnete Kämpfer, darüber hinaus erheben sich Pfeiler, Schwibbogen, neue Pfeiler und Fialen als prächtige Stütze des aufrecht

stehenden Zahnes, der durch den Silberbeschlag sehr geschickt aus der Schrägung zu einem geradlinigen oberen Abschlusse übergeführt und dadurch stattlich vergrößert ist. Der Deckel des so geschaffenen Trinkgefäßes, ebenso wie die Fassung des Randes mit Gravierung geschmückt, kann aufgeschraubt werden auf eine als Kreuzblume gestaltete Endigung der Spitze.

Auch in Tafelaufsätzen, dargestellt auf burgundischen Wandteppichen aus der Zeit Karls des Kühnen um 1470, finden wir architektonische Motive, turmartige Aufbauten mit Figuren besetzt, inmitten eines Mauerrandes, welcher die Begrenzung für das Becken der Tischfontäne bildet.

Eine derartige architektonische Behandlung der Geräte, die wir an den Monstranzen durchgehends finden, erscheint aber bei den weltlichen Stücken nur als Ausnahme, welche durch besondere Aufgaben veranlaßt ist, oder als spielender Zusatz an Fuß und Deckel, wie an der Kasseler Kanne [S. 62]. Die eigentliche Gerätbildnerei für profane Zwecke, für welche wir aus dem XIV und besonders dem XV Jahrhundert zahlreiche Beispiele besitzen, geht ihren eigenen Weg.


Pokal mit Christophorus. Lüneburg 1486. 0,67 h.

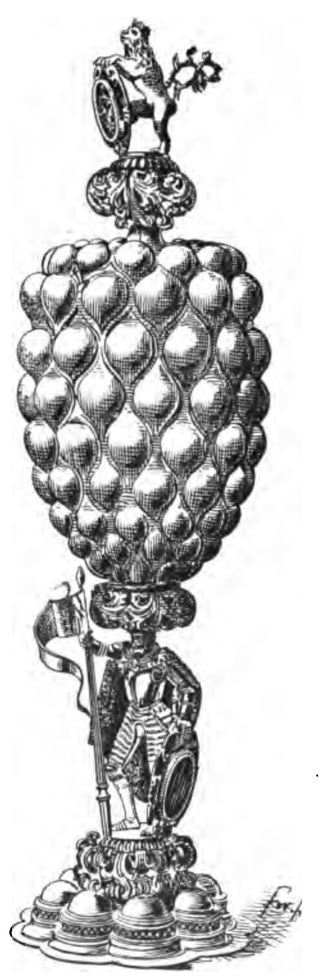
Die Grundlage der Bildung ist das wirkliche Trinkgefäß, welches sich bereits im XIV Jahrhundert entwickelt zu der typischen Form eines Deckelpokals auf hohem Fuß. Die Form dieses Pokals entsteht nicht wie die Form der antiken Gefäße aus einer künstlerischen Erfindung der Umrißlinien, sondern beruht auf technischen Grundbedingungen, und zwar auf den Eigentümlickeiten des Metalltreibens geradeso wie das architektonische Formengerüste der Gotik auf der rechnungsmäßig gewonnenen Formel des Steinmetzen. Die Form des gotischen Pokals erwächst so gut wie ausnahmslos aus der Buckelung [vgl. S. 8]. Der Pokal ist ein Trinkgefäß von hoher Wandung; die Buckel werden in zwei Kränzen von gleicher Zahl angeordnet, ein unterer mit kleinen Buckeln, ein oberer, der Ausweitung des Gefäßes entsprechend, mit größeren. Jeder dieser Buckelkränze kann verdoppelt werden; dies führt jedoch nicht zu einer Vierteilung, sondern die Zweiteilung in der Höhe bleibt unter allenUmständen bestehen. Wo der untere und der obere

Buckelkranz — etwas unterhalb der Mitte des Pokals — zusammentreffen, erscheint der Körper in sich gedreht und dadurch leicht eingeschnürt. Innerhalb desselben Kranzes stoßen die Buckel scharf aneinander, nach oben und unten hin schießen sie, fischblasenartig geschwungen, mit schlanken Spitzen zwischen die nächsten Kränze hinein, gelegentlich in sehr schwierigen und kunstvollen Windungen. Den schlanken Schaft des Fußes bildet eine Röhre, deren Riffel nach unten hin wieder in einem Kranz von Buckeln enden, welcher dann naturgemäß einen paßartigen Abschluß, der Zahl der Buckel entsprechend, ergibt. Diese Riffel und Buckel können nur konstruktiv, aber nicht ornamental ausgebildet werden. Ebenso wie die Dienste an den Pfeilern der gotischen Architektur, welche rein konstruktiv in das Rippenwerk der Gewölbe übergehen, keine ornamentale Ausbildung im Sinne der antiken Kunst, keine Basis und kein Kapitäl haben können, sondern nur durch umgelegte Blattkränze verziert werden können, so verfügt auch der gotische Pokal zu seinem Schmucke lediglich über angesetzte Blattkränze von selbständiger Bildung, welche ganz äußerlich einen Abschluß bezeichnen oder auch nur die Aufgabe haben, eine schlecht ausgebildete Stelle, wie den Ansatz des Fußes an den Kelch, zu verhüllen. Der Deckel ist wie der Becher aus Buckelkränzen gebildet; als Abschluß findet sich niemals ein Knauf, sondern die an dieser Stelle scharf zusammenlaufenden Spitzen der Blasen erscheinen in eine Ranke ausgezogen, welche, ähnlich wie die Kreuzblume, aber in weniger strengen Formen, nach oben ausladet; hier findet sich ein Blütenkelch mit Blumen oder Frucht, auch wohl mit figürlichem Schmuck, dem einzigen an diesem Pokal. Auf diese Weise bildet der Buckelbecher, welcher als »knorrecht« oder »knorret« bezeichnet wird, ein geschlossenes organisches Ganzes von höchster Standfähigkeit, höchstmöglichem Inhalt und glänzender Leuchtkraft auf den bewegten Flächen. Auch im Innern des Bechers ist die Spiegelung in den Höhlen der Buckel von außerordentlichem Reiz. Es ist zu beachten, daß von dieser volkstümlichsten Silberarbeit der Gotik in die kirchliche Kunst so gut wie nichts übergeht. Ein gebuckelter Fuß einer Monstranz — Kirche in Gemünden — fällt als ganz ungewöhnlich auf.

Dagegen ist für den Pokal das knorrechte gotische System so folgerichtig und fest begründet, daß es alle späteren Stilentwicklungen überdauert. Neben den klassischen Konturen der Renaissance hält sich die Buckelung im handwerklichen Betriebe bis tief in das XVIII Jahrhundert hinein. In Schrank 542 befinden sich Becher des XVII und sogar des XVIII Jahrhunderts, bei denen nur die genaue

Beachtung der Einzelheiten erkennen läßt und die Stempel es beweisen, daß es nicht Arbeiten der gotischen Zeit sind.

Das glänzendste Beispiel eines gotischen Pokals von verwickelter Führung der Buckel ist der Becher von Wiener Neustadt, den Kaiser Friedrich III und Matthias Corvinus gemeinsam [?] im Jahre 1462 zur Feier des Friedensschlusses dorthin gestiftet haben. Hier sind um den oberen Rand, um Deckel und Fuß Kränze von durchbrochener, mit Schmelzfarben verzierter Arbeit gelegt [Nachbild. Schr. 549].

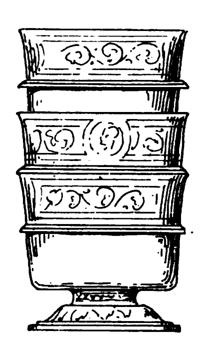


Kaiserbecher von H. Petzolt. Nürnberg, um 1580. 0,50 hoch.

Der Traubenbecher beruht ebenfalls auf der Buckelung, und zwar in ihrer einfachsten Form. Halbkugelförmig herausgetriebene kleine Buckel, fest aneinandergerückt und mit den Spitzen ineinander schiebend, bilden den Körper; mit der zunehmenden Weite des Bechers wachsen die Buckel und schwinden nach Fuß und Spitze hin. Es wird durch diese Buckel ohne weiteres das Bild einer fest geschlossenen Traube erzielt, und man hat diese Ähnlichkeit betont. [Die moderne Bezeichnung Ananasbecher hat keine Berechtigung.] Der Körper bekommt keine Einschnürung, sondern behält die annähernd eiförmige Gestalt. Der Deckel wird nicht mit einem besonderen Reifen abgesetzt, sondern greift mit den Spitzen seiner Buckel in die Buckelreihen des Körpers ein, so daß die Traube völlig geschlossen erscheint. Der Schaft wird mit Vorliebe wie ein Rebstock gebildet, dem nicht selten kleine Figürchen von Winzern beigegeben sind. Dementsprechend wird der Griff zur Ranke mit einzelnen Blättern. Die Form ist aber so beliebt, daß sie auch beibehalten wird, wenn man in dem Schaft oder auf dem Deckel zu heraldischem

oder figürlichem Schmuck übergeht. In dieser Art der von Petzolt in Nürnberg um 1580 gefertigte Traubenbecher mit der herrlichen, an Peter Vischers Wenzelsleuchter erinnernden Figur eines geharnischten Kaisers im Schaft, wohl das schönste uns erhaltene Beispiel dieses Typus, früher im Besitz der Stadt Elbing [Schr. 560].

Alle Pokale dieser Zeit sind mit Deckeln versehen; ihr großer Umfang machte es unmöglich, sie auf einen Zug zu leeren, so daß der Wein gegen Verdunstung geschützt werden mußte, um so mehr, da man sich die schlechten Weine jener Zeit, welche man bis Königsberg hinauf baute, durch Einkochen mit Zucker und Gewürz genießbar machte und sie mit Vorliebe heiß trank. Das Trinkgerät des mäßigen Südländers, welches ein kleines Maß verdünnten Weines aufnimmt, bedarf des Deckels nicht. Die kleineren Becher des Nordens haben nicht regelmäßig, aber auch noch häufig einen Deckel, vornehmlich die in Turmform ausgebildeten. Diese stehen auf einem besonders gearbeiteten ringförmigen Sockel in Form eines Mauerkranzes, der von Türmen, oder in Form eines Blattkranzes, der von Figuren getragen wird. Der Deckel solcher Becher ist dann nicht selten als Burg gestaltet [der Becher im South Kensington Museum in London].



Haufebecher.
XVI Jahrh. 0,08 br.

Neben dem Deckelbecher finden sich als einfachstes Gebrauchsgerät Becher mit glatter Wandung, nach oben hin etwas erweitert und unten flach abgeschnitten. Reichere Ausbildung dieser Form im Übergang zur Renaissancekunst in den zahlreich erhaltenen Silberbechern der Deutschen in Siebenbürgen. Vieles davon im Museum zu Budapest [Nachbildungen Schr. 550].

Der einfache Pokal wird durch Aufstülpen eines gleich großen zur »Doppelscheuer«. Eine solche von 1585 im Lüneburger Silberschatz (Schr. 561), eine ungewöhnlich große von 1660 mit den Wappenschildern einer Johanniterballei Schr. 552. Es werden auch wohl drei Pokale an Zweigen desselben Stammes miteinander verbunden. Beispiele in den Museen zu Kassel und Wien.

Besondere Formen: herzförmige, gebuckelte Becher, »herzknorrig«, ferner kleine Trinkbecher, welche zu einem Haufen ineinander gestellt werden konnten, »Haufebecher«; zwei einzelne im Kunstgewerbe-Museum [Schr. 560]. Ein vollständiger Satz in der Reichen Kapelle in München, in Leipzig und mehrere in Moskau.

Erheblich seltener als die Becher finden wir die Kannen aus gotischer Zeit, obgleich sie in großer Anzahl vorhanden gewesen sein müssen, wie wir aus Darstellungen der Gastmähler sehen. Weitaus die schönste der uns erhaltenen ist die Bergkanne von Goslar, 1477 für die Berggenossenschaft gefertigt [Nachbild. Schr. 549]. Der Körper dieser Kanne besteht aus zwei Reihen von schräggewundenen Buckeln, durch eine tiefe Einschnürung getrennt, eine zweite Einschnürung am Halse. Der Fuß ist wie bei den Pokalen in Riffeln gedreht und nach unten in Buckeln ausladend. Um die Einschnürung des Körpers ist ein Blattkranz herrlichster Arbeit mit Halbfiguren musizierender Engel gelegt. Oberer Rand, Fuß und Deckel sind mit Blattkränzen eingefaßt. Auf der Wölbung des Deckels ist in kleinen Figürchen dargestellt der Bergbau in Rammelsberg, auf dessen Silberertrag der Reichtum der Stadt beruhte. Dazwischen erhebt sich ein Baldachin über der Figur eines heiligen Georg. Der drachenartig gebildete Henkel erinnert noch an frühmittelalterliche Bildungen.



Bergkanne von Goslar 1477. 0,74 hoch.

Ganz absonderlich ist die Kanne der Grafen von Ziegenhain, jetzt im Museum zu Kassel [Nachb. Schr. 549]. Hier ist in vorzüg-

licher Silberarbeit dargestellt ein hölzerner, mit Reifen beschlagener Bottich, wohl die typische Gerätform für einheimisches Bier, welches, wie manche Thüringer Biere noch heute, in Holzgefäßen aufgetragen wird. Die schmückenden



Kanne der Grafen von Ziegenhain in Kassel. XV Jahrh. 0,41 hoch.

Zutaten konnten an ein solches Gerät nur äußerlich, ohne organische Verbindung, angesetzt werden. Der untere Rand steht auf drei Türmchen; ein Türmchen auch am Deckelansatz. Der Ausguß ist als ein Adlerhals von großer Schönheit gebildet. Der ganz glatt gehaltene Henkel erinnert

wieder an das ursprüngliche Gebrauchsgerät, ebenso der Griff des Schraubendeckels, an welchem derartige Kannen zugleich getragen wurden.

Seltene Naturalien in Verbindung mit Silberarbeit sind uns aus dem Mittelalter nur vereinzelt erhalten [die Reliquiare aus Straußeneiern S. 50). Ein Straußenei als Pilgerflasche, XV Jahrhundert, in der Schatzkammer von München. Eine Jaspisschale als Pokal gefaßt von 1472 im Schatz von Lüneburg. Häufig, besonders in England, die Becher aus Maserholz von eigentümlicher, kübelartiger Form, auch als Doppelbecher. Porzellane werden in allen Schatzverzeichnissen erwähnt, sind aber in mittelalterlicher Fassung überaus selten. Zwei persische, mit Schmelzfarben gemalte Gläser in gotischer Fassung im Grünen Gewölbe zu Dresden.

Außerhalb Deutschlands gehören gotische Geräte für weltliche Zwecke zu den größten Seltenheiten. Über französische Arbeiten haben wir weitgehende literarische Nachrichten, so das Nachlaßinventar von Charles V 1379 und seinem Bruder Anjou 1360 mit der Aufzählung alles erdenklichen Hausgerätes aus Silber und Gold. In England haben sich einzelne aber wenige Stücke in den Korporationen erhalten, darunter einige Salzgefäße in Gestalt kleiner Türme, die seltenen Zeugen eines Gerätes, das im Mittelalter den Hauptschmuck der Tafel bildete, und für welches phantastische Formen, auch Tiergestalten, Schiffe usw. sehr beliebt waren. Das Merkwürdigste von englischer [?] Arbeit ein goldener Becher mit Figuren von durchsichtigem Schmelz über Relief, früher in der Sammlung Pichon zu Paris, jetzt im Britischen Museum.

Einzelne Geräte, von denen sich keine Beispiele aus gotischer Zeit erhalten haben, wie das Schiff, werden an späterer Stelle zu erwähnen sein.

Die Renaissance

Italien

Der Beginn des XV Jahrhunderts bringt für Italien die Wiedergeburt der antiken Kunst. In künstlerischem und zugleich patriotischem Drange sucht man unter Schutt und Trümmern die Überreste der römischen Kultur als Vorbilder für ein neues Schaffen. Was man an den noch zutage stehenden Denkmälern, und bei den Ausgrabungen fand, waren Steinornamente, und zwar monumentaler Art, da man zunächst die am leichtesten erkennbaren Schutthaufen der

öffentlichen Bauten und Tempel durchforschte. So erwächst das Renaissanceornament aus der strengen Marmorskulptur und sucht sich innerhalb derselben dem antiken Vorbilde zu nähern. Daß in diese Bewegung, welche den ganzen Formenkreis der bildenden Künste umgestaltete, die Geräte mit hineingezogen wurden, versteht sich von selbst. Aber für die Gerätbildnerei war der Weg zur Antike nicht leicht. Antikes Metallgerät wurde so gut wie gar nicht gefunden, die eigentlich ergiebigen Funde, die von Pompeji, gehören in das XVIII Jahrhundert; auch die Gräberfunde, welche die griechischen Tonvasen an das Licht brachten, gehören der späteren Zeit an. Im XV Jahrhundert war man für Gerätformen angewiesen auf die wenigen monumentalen Ziervasen und Kandelaber, welche überdies noch in Trümmern zum Vorschein kamen und höchst willkürlich ergänzt wurden, sodann auf die feierlichen Aschenurnen der Kolumbarien. Gelegentlich kam die Darstellung von Opferkannen und Geräten auf antiken Sarkophag-Reliefs zu Hilfe. Welchen Nutzen die Renaissance aus diesen spärlichen Funden zog, können wir aber auch nicht einmal an ausgeführten Arbeiten verfolgen. Auf kaum irgend einem Gebiet der dekorativen Kunst haben Raub und Kriegesnöte so vollständig aufgeräumt, wie auf dem des italienischen Silber- und Goldgerätes für weltliche Zwecke, und doch wissen wir, daß sich im XV und XVI Jahrhundert in Italien ein Reichtum an Prachtgeräten ansammelte, wie ihn Deutschland zu keiner Zeit besessen hat. Die Entfaltung größter Pracht entsprach der Hofhaltung der kleinen Tyrannen und diente zugleich dazu, Schätze für den Notfall anzuhäufen. Aber diese Schätze waren es dann auch, welche in fortwährenden Fehden, bei Aufständen und in Zeiten schwärmerischer Bußübungen das erste Opfer wurden. Nicht nur für die Kenntnis des XV, sondern auch für die des XVI Jahrhunderts sind wir jetzt fast lediglich angewiesen auf das, was sich an Zeichnungen erhalten hat. Hierhin gehören in erster Reihe die Entwürfe für Prachtgeräte von Perin del Vaga, Poccetti u. a. in der Galerie der Uffizien zu Florenz, die Entwürfe des Italieners Strada in Wien 1597, verwandte im South Kensington Museum und anderwärts, ferner die zahlreichen Ornamentstiche, in denen Künstler wie Enea Vico und Caravaggio zu ihrem und der Handwerker Frommen Entwüfe als verkäufliche Kupferstiche vervielfältigten, ferner auch die Einzelheiten auf gleichzeitigen Gemälden, besonders auf den nicht seltenen Darstellungen von Gastereien, bei denen uns die bis an die Decke der Säle hoch aufgebauten, mit silbernem Prachtgerät beladenen Kredenzen eine Vorstellung geben von dem, was hier verloren. Zu achten ist auch auf die Darstellung

von Ziergefäßen in Pilasterornamenten, deren Rankenwerk, besonders im XV Jahrhundert, häufig aus einer Vase erwächst. Auch in der beliebten Darstellung von Trophäen aus aufgehängten Geräten finden sich Kannen, Becher und Schalen, auf den Pilasterfüllungen des Dogenpalastes sogar Küchengerät. Auch auf Reliefs an Bronzebildwerken, wie an den Kandelabern in der Certosa, und auf Holzintarsien sind mit Vorliebe Prachtgeräte dargestellt.

Bei allen Formen, welche wir auf diese Weise kennen lernen, ist der Einfluß der römischen Vorbilder ersichtlich. Die antike Graburne, die antike Opferkanne bilden die wichtigsten Typen. Das Museum besitzt ein silbernes Ciborium um 1500 [Schr. 543], das charakteristischer Weise so stark einer antiken Vase nachgebildet ist, daß der Deckel, welcher an dem Reifen a aufsitzt und abgehoben in umgekehrter Form die Schale für die Hostie bildet, als Gefäßteil nicht erkennbar ist.



Ciborium. Italien um 1500. 0,21 hoch.

Was wir auf den Abbildungen und auf den Entwürfen finden, sind aber vorwiegend Prunk- und Schaugeräte aus kirchlichem oder fürstlichem Besitz. Dagegen haben wir kein hinreichendes Bild davon, wie das Gebrauchsgerät, vor allem das eigentliche Trinkgerät, ausgesehen, und wir können auch für das Prunkgerät nicht kontrollieren, wie weit die Ausführung die manchmal überschwenglichen Entwürfe vereinfacht und auf Grund technischer Anforderungen umgestaltet hat.

Dieser fast völlige Ausfall von Originalarbeiten italienischer Renaissance ist um so empfindlicher, als sich darunter viele Arbeiten von höchster künstlerischer Bedeutung befunden haben müssen: sind doch viele der größten Meister der Frührenaissance, Verocchio, Pollajuolo, Francia, Ghiberti, Ghirlandajo, Brunellesco, aus dem Goldschmiedehandwerk hervorgegangen, in dem sie Spuren ihrer Tätigkeit hinterlassen haben müssen. Der reich mit Relieftafeln und Figurenwerk geschmückte Altaraufsatz in der Opera des Doms von Florenz, an welchem ganze Geschlechter großer Meister des XIV und XV Jahrhunderts gearbeitet haben, sowie der verwandte von Pistoja gehören mehr der plastischen Kunst an. Lange Reihen von Namen berühmter italienischer Goldschmiede, welche Cellini in seinem Traktat

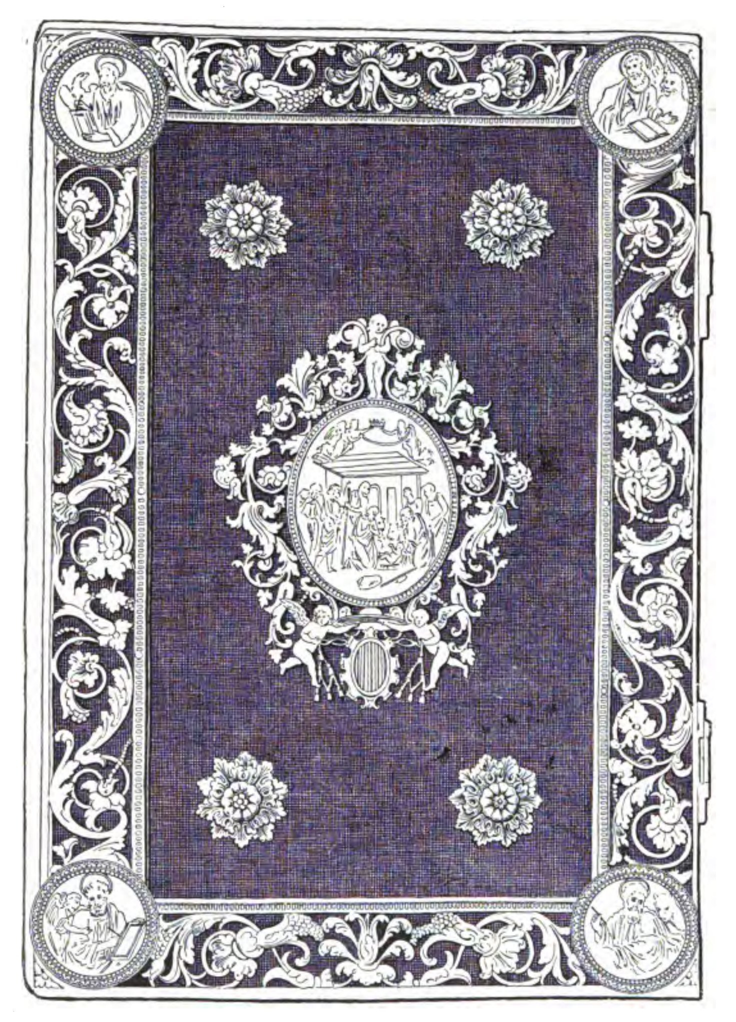
von der Goldschmiedekunst anführt, sind für uns völlig körperlos.

Sehr gering ist selbst unsere Kenntnis von Benvenuto Cellini, geboren 1500, gestorben 1571. Auf Grund seiner Selbstbiographie war sein Ansehen so groß, daß noch bis vor einer Generation, an manchen Stellen sogar noch heute, jedes Stück hervorragender Silberarbeit, welches ungefähr dem XVI Jahrhundert angehört, nach Benvenuto Cellini benannt wurde, während die ganz überwiegende Mehrzahl dieser Stücke nicht einmal italienischen, sondern deutschen Ursprunges ist. Mußten doch selbst die Hauptstücke des Lüneburger Stadtsilbers sich in ihrer eigenen Vaterstadt die Zurückführung auf Cellini gefallen lassen. Jetzt wissen wir, daß von Cellinis eigentlichen Goldschmiedearbeiten, von Bronzen und Medaillen abgesehen, sich nichts sicher Nachweisbares erhalten hat als das berühmte, aber etwas schwülstige goldene Salzfaß mit den Figuren des Meeres und der Erde, vollendet 1543 für Franz I von Frankreich, jetzt im Hofmuseum zu Wien.

In Italien selbst sind die Silberkammern der Paläste so gut wie leer; die einzige größere, welche noch besteht, die des Palazzo Pitti in Florenz, enthält in ganz überwiegender Menge deutsche, speziell Augsburger Arbeit. Zu finden sind allenfalls Kannen mit Becken, welche als Waschgerät, auch wohl als Taufkannen in den Besitz von Kirchen übergegangen sind, so das Gerät in S. Maria presso S. Celso in Mailand, von höchster Schönheit, aber eine Arbeit des Nürnbergers Wenzel Jamnitzer und in Italien nur später ergänzt. Einiges in der Santa Casa zu Loreto. Auch in den Sammlungen des übrigen Europa, welche sonst an Werken italienischer Kunst reich sind, gehört Silber- und Goldgerät der italienischen Renaissance zu den größesten Seltenheiten.

In das Kirchengerät dringen, wie schon erwähnt [S. 52], die Renaissanceformen nur allmählich ein. Nicht nur das Handwerk hält an den mittelalterlichen Typen fest, sondern selbst ein Vorkämpfer für die Antike, wie Mantegna, entwirft einen Kelch in gotischen Grundformen. Erhalten ist uns auch in den Kirchen sehr wenig aus dem XV und XVI Jahrhundert. Sehr herrlich das Ostensorium aus dem Besitze des Mathias Corvinus in Gran 1494 und ein verwandtes gleicher Herkunft in Krakau. Kußtafeln mit niellierter Zeichnung von Francia in Bologna und von Maso Finiguerra, †. 1462, dem berühmten Meister dieser Technik in Florenz. Deckel des Breviarium Grimani in Venedig um 1590. Im Kunstgewerbe-Museum Deckel mit Silberbeschlag und Niellen [Schr. 545] von hoher Schönheit mit Wappen desselben Kardinals Grimani, also auch wohl ve-

netianische Arbeit derselben Zeit. Als Ersatz für das verlorene Silbergerät sind die in gleichen Formen gehaltenen



Meßbuch mit Niello-Platten. Venedig XVI Jahrh. 0,35 hoch.

kupfernen und vergoldeten Kirchengeräte zu beachten. Ein Kreuz mit meisterhaften Gravierungen, XV Jahrhundert, und ein Vortragekreuz mit völliger Überwucherung des

Ornamentes, XVI Jahrhundert, in Schr. 543. Sehr zierliche Geräte, eine turmartige kleine Reliquienmonstranz mit Heiligenfiguren in gemaltem Email an der Spitze in Schr. 557, Weihrauchschiffchen u. a. des XV Jahrhunderts in Schr. 543. Ein besonders glänzendes Beispiel profaner Arbeit, allerdings nur aus Kupfer und daher etwas gröber, eine große getriebene Schüssel und Kanne mit Figuren und Tieren in reicher ornamentaler Umrahmung vom Ende des XVI Jahrhunderts an Wand 541.



Vortragekreuz, Italien, XVI Jahrh. 0,63 hoch.

Weit besser als Gold und Silber haben sich aus der italienischen Renaissance die Geräte aus demjenigen Material erhalten, welches durch Einschmelzen nicht zu verwerten war, die Gefäße aus edlem Gestein, welche man ihrer Zeit erheblich höher schätzte als Silber, ja zum Teil als Gold. Es kam bei diesen Arbeiten immer darauf an, das vorhandene kostbare Gestein in möglichster Ausnutzung seines natürlichen Umfanges zu einem Gefäß zu gestalten. Die Zusätze, wie Fuß oder Hals, wurden möglichst aus demselben Material hergestellt, die verbindenden Goldreifen untergeordnet, als schmale Streifen, aber in höchster Vollendung ausgearbeitet und durch Schmelzen und Edelsteine erhöht. In reicherer Metallarbeit tritt dann allenfalls Henkel oder Bügel hinzu, gelegentlich auch, wenn das gleiche Steinmaterial nicht zu beschaffen war, Fuß und Deckel. Dieses eigentümliche Herauswachsen des Gefäßes aus dem zufälligen Fundstück zwingt daher den Künstler bei jeder Aufgabe zu besonderer Gestaltung und bringt auf diesem Gebiet einen schier unerschöpflichen Reichtum von Formen hervor, an denen die edelste Kunstbildung und kecke Phantastik gleichen Teil haben. Die Steine erhalten nicht nur eine besondere Gestalt, sei es als Gerät, sei es

als wunderliches Fabeltier, sondern es werden auch in die Fläche Ornamente eingeschliffen, die sich unter der Hand hervorragender Künstler, wie des Valerio Belli aus Vicenza, genannt Vicentino, † 1546, zu großen Figurenkompositionen steigern. Auf diesen Meister zurückgeführt werden kann wohl die Bergkristall-Vase [Schr. 559] mit einer eingeschliffenen Darstellung aus der Geschichte des Jason und sehr edler goldener Fassung. Das berühmte Hauptwerk des Künstlers ist der aus gradlinigen Kristallplatten zusammen-gesetzte Kasten in Florenz, Uffizien, 1532 für Clemens VII angefertigt; der Wert der Platten mit eingeschliffenen Kompositionen aus der Passionsgeschichte wird durch die schlichte Unterordnung der Fassung anerkannt; Abgüsse der Platten häufig unter den Bronzeplaketten des XVI Jahrhunderts, auch im Kunstgewerbe-Museum [Schr. 593]. Sehr ähnlich ein Kasten im Eskurial und einer in der Münchener Schatzkammer. Sehr viel reicher in der Fassung ist der große farnesische Kasten in Neapel, von Joannes de Bernardi, von dem das Museum gleichfalls einige Plaketten besitzt [Schr. 593]. Ein später Nachzügler solcher Kasten im Kunstgewerbe-Museum, ein aus geschliffenen Glasplatten gefertigter in silbervergoldeter Fassung, mit Filigranen besetzt, um 1700, in Raum 65.



Vase aus Bergkristall von V. Vicentino, Italien, XVI Jahrh. 0,35 hoch.

Von Sammlungen derartiger Geräte ist in Italien selbst die in den Uffizien zu Florenz nicht sehr umfangreich, aber sehr gewählt. Die größeste Menge edelsten Gerätes befindet sich in der Schatzkammer des österreichischen Kaiserhauses, jetzt ein Teil der Hofmuseen zu Wien. Mit ihr zusammen bildete die jetzt in Madrid befindliche Sammlung den Schatz, den Kaiser Maximilian und Karl V angehäuft hatten, und welcher nach des letzteren Kaisers Tode geteilt wurde. Unter den Stücken in Wien sind die Kanne, der Schwenkkessel und die Schale aus Lapislazuli, in schwerer goldener

Fassung, wohl diejenigen Werke, welche uns die reinste Vorstellung von dem Adel der Kleinkunst italienischer Renaissance geben. Von den Wiener Gefäßen sind einige Abgüsse in der Gipssammlung des Kunstgewerbe-Museums [Schr. 779]. Im übrigen sind wir auf die Veröffentlichungen angewiesen. Zahlreiche gute Gefäße im Grünen Gewölbe zu Dresden, in der Galerie d'Apollon des Louvre; ferner im Schatze von München, in Stuttgart, in den Sammlungen der Familie Rothschild.

Von den wenigen Besitzstücken des Kunstgewerbe-Museums ist noch zu erwähnen eine Kußtafel — pax — aus Bergkristall, Ende XVI Jahrhunderts, von Monte Casino stammend. Dieselbe, eine runde Scheibe auf hohem Fuß, ist in allen Teilen mit Malerei unter Kristall geschmückt [Schr. 283].

Die Korallen werden im XVII Jahrhundert vielfach als Auflage auf vergoldetes Gerät benutzt, entweder nur als Sterne oder Rankenwerk geordnet, oder auch figürlich geschnitzt. Diese sehr pomphafte Technik war in Venedig, Neapel, vornehmlich in Sizilien beliebt, wo sich große Altarausrüstungen erhalten haben. Eine Schüssel, eine Kußtafel und ein Kruzifix dieser Arbeit im Schrank 542. Reiche Sammlung im Besitz des Prinzen Friedrich Leopold von Preußen.

Deutschland

Das Eindringen der Renaissance

Die Renaissance kommt in Deutschland auf dem Gebiet der Goldschmiedekunst früher zum Durchbruch als im übrigen Kunsthandwerk. Das früheste bis jetzt bekannte Stück deutscher Renaissance ist ein Klappaltar von 1492, von Georg Seld in Augsburg gearbeitet, aus Eichstädt stammend, jetzt in der Reichen Kapelle in München, an dem begreiflicherweise die antiken Säulen und Glieder noch mit den romanischen, in Deutschland wohlbekannten Formen verwechselt sind. Dies ist aber ein vereinzelter Vorläufer, dem bis gegen 1520 auch nur vereinzelte Versuche folgen. Dann aber kommt die Renaissancebewegung schnell und siegreich in Fluß.

Leichter als an irgend einem anderen Kunstzweige können wir an den Goldschmiedearbeiten und den Blättern der für dieselben arbeitenden Zeichner und Kupferstecher verfolgen, wie man zunächst versucht, die überkommenen gotischen Formen umzubilden, und selbst dann, wenn man rückhaltlos zu dem Neuen überzugehen wünscht, sich von den Fesseln

der Überlieferung nicht völlig freimachen kann. Man empfindet die von Italien herübergebrachten Formen durchaus als etwas Neues, sie heißen »antikisch« oder »welsch«; man sucht sie sich verständlich zu machen, wie in der Sprache die unverstandenen Fremdwörter. Auf dem Deckel eines Lüneburger Pokals erscheint der antike Triton in den bekannten Konturen, aber der deutsche Goldschmied kennt nicht den Ovid, sondern nur seine Bibel, und die Verbindung von Mensch- und Fischleib wird zur Darstellung des Jonas, der vom Walfisch ausgespien wird. Entsprechend ergeht es dem Ornament, zu dem in der ersten Periode auch die Bauformen zu zählen sind: ist dem deutschen Zeichner eine Form des welschen Vorbildes, das ihm zunächst nur mangelhaft etwa im Skizzenbuche eines reisenden Kunstgenossen zugeht, nicht hinreichend klar, so ersetzt er sie durch eine ihm geläufige Naturform, fügt Beliebiges aus eigener Erfindung hinzu und bringt unbewußt frische Elemente in die Kunst, welche hierdurch in der Reformationszeit zu einer selbständigen deutschen Frührenaissance wird. Erst um 1550 geht sie in die große Flutwelle der allgemeinen Renaissanceformen mit Rollwerk, Akanthus und Arabesken über. In die figürlichen Darstellungen bringt die Reformation einen scharfen Einschnitt, man löst sich nicht von dem Bannkreis der kirchlichen Vorstellungen, aber mit dem Reliquienkultus schwinden die Legenden der Heiligen und mit ihnen die für die Kunst so bequeme Fülle halb historischer, halb phantastischer Gestalten. Dagegen werden mit erhöhtem Ernst die Bilder der Evangelien, besonders der Passion, ausgestaltet und erscheinen selbst an Trinkgeräten rein weltlichen Charakters; ferner werden bevorzugt die biblischen Geschichten rein menschlichen und novellistischen Inhaltes, wie der verlorene Sohn, Susanna im Bade, Judith, Esther, David und Bathseba. Mit den Ornamenten der Antike, besonders mit dem Groteskenwerk, zieht das Heer der antiken Fabelwesen, die Greifen, Sphinxe und Chimären ein, vielfach vermischt mit deutschen Märchengestalten, wie die Waldmänner und Meermädchen, sowie mit den Erinnerungen an die heraldische Tierwelt des Mittelalters, welche übrigens mit den Chimären Griechenlands denselben orientalischen Urquellen entspringt. Mit dem antiken Formenkreis kommt die Vorliebe für die antike Mythologie und Geschichte. Venus und Bacchus mit ihrem Gefolge, die olympischen Götter, besonders in ihrer Eigenschaft als Vertreter der sieben Planeten und Wochentage, halten ihren Einzug. Selbst in die kirchliche Kunst drängen sich die heidnischen Götter [vgl. die Arbeiten von Eisenhoit], und an die Stelle der vielbewegten Heiligen treten die

frostigen Allegorien in antikem Gewand. Die Erinnerung an die ältere deutsche Geschichte und Dichtung verblaßt immer mehr und findet ihren Nachklang nur noch in einer akademisch aufgestellten Reihe der auch in ihren Namen latinisierten »Ahnen des deutschen Volkes«, Tuiscon, Suevus, Wandalus usw. [vgl. die Schale S. 89]. Dagegen tritt die Überlieferung der lateinischen Schriftsteller stark in den Vordergrund. Auf einer Schüssel des Lüneburger Schatzes, die der greise Bürgermeister Lüneburgs Hieronymus Witzendorp aus Liebe zu seiner Stadt hat anfertigen lassen, und auf der er die Nachkommen ermahnt, die von den Vorfahren errungene Freiheit sorgfältigst zu wahren, wird als Beispiel für diese Mahnung nichts anderes dargestellt, als die Erzählungen des Livius aus der Begründung der römischen Republik von Brutus, Lucretia, Cocles, Scävola.

Der Bestand

Die Entwickelung der deutschen Goldschmiedekunst zur Zeit der Renaissance läßt sich an einer großen Menge erhaltenen Materials verfolgen. Die Berliner Sammlung ist eine der reicheren. In erster Linie stehen die Hofmuseen [früher Schatzkammer und Ambrasersammlung] in Wien, die Sammlungen in München [Schatzkammer, reiche Kapelle und Nationalmuseum], das Grüne Gewölbe in Dresden. Weitaus die größeste Masse, wenn auch nicht das Beste deutscher Goldschmiedekunst ist im Kreml zu Moskau angehäuft. Kleinere Sammlungen von Bedeutung sind in Nürnberg im Germanischen Museum die Besitzstücke alter Familien, in Kassel, Gotha, Petersburg, Stockholm, Budapest, Florenz und London. Einzelne Stücke und Gruppen in allen Sammlungen Europas. Außerhalb der eigentlichen Sammlungen befindet sich noch vielerlei in altem Besitz, so das städtische Silber in Osnabrück, in Emden, manches auch noch im Besitze alter Zünfte und Genossenschaften, bei den Halloren in Halle a. S., in Elbing, vornehmlich in Riga und in der deutschen Schweiz. Zu diesem stattlichen Besitz treten dann noch als Ergänzung zwei wichtige Gruppen, die Ornamentstiche nebst einigen Modellen und die Bleiabgüsse und Plaketten.

Die Ornamentstiche, bereits für die italienische Kunst erwähnt, sind Blätter, welche erfindende Meister als Vorbild für das Handwerk gezeichnet und zumeist auch selbst in Kupfer gestochen haben. In der mittelalterlichen Werkstube, die ihre Gefäße in handwerksmäßig konstruierter Grundform und mit fest überlieferten Ornamenten schuf, war eine besondere Zeichnung nur für ungewöhnliche Auf-

gaben notwendig; diese Zeichnung entstand innerhalb der Zunft, welche alle künstlerischen und handwerklichen Kräfte als Genossen umfaßte. Als aber statt der überlieferten Gotik der unbekannte welsch-antike Formenkreis gefordert wurde, und als zu gleicher Zeit die besten Kräfte als selbständige Künstler aus dem Handwerk ausschieden, vermochte das Handwerk nicht mehr zugleich zu erfinden und auszuführen. Die Erfindung ging als etwas Selbständiges auf den Künstler über. Für einzelne Aufgaben von besonderer Bedeutung bestellte man sich eine besondere Zeichnung, für die große Menge des Bedarfes dienten die gedruckten Vorlagen, Kupferstiche, auch wohl Holzschnitte. An der Spitze dieser für das Handwerk erfindenden Künstler stehen Albrecht Dürer und Hans Holbein der Jüngere. Von Dürer haben wir im Britischen Museum den Entwurf einer großen Tischfontäne, einer Art von phantastischem Baum, dessen Zweige eine Schale bilden, die von oben herab durch allerlei Genien verteidigt wird gegen eine Schar von Rittern und Fußvolk, die sich über den weitausladenden Sockel verteilt. Ferner im Dresdener Skizzenbuch, leider ohne Datum, ein Blatt mit gotischen Buckelbechern und zwei andere mit Bechern von so reiner Renaissance, wie wir sie sonst bei diesem Meister nicht kennen. Schließlich in der Albertina ein einzelnes Blatt mit einem großen gotischen Doppelbecher von 1526. Holbein malte in London nicht nur die Bilder des Hofes, sondern schuf auch die



Ornamentstich von Virgil Solis um 1550.

Entwürfe für die Prachtgeräte bis herab zu Degengriffen, Uhrblättern und Knöpfen. Seine Entwürfe sind im XVII Jahrhundert durch Wenzel Hollar im Stich veröffentlicht. Zahlreiche andere Meister arbeiteten in gleicher Weise. Das Museum in Basel besitzt einen großen Band mit Entwürfen für Goldschmiede, die Ornamentstichsammlung des Kunstgewerbe-Museums einen reichen Schatz von Stichen und Handzeichnungen für Goldschmiedewerke.

Sehr tätig auf dem Gebiete des Kupferstiches war die Gruppe von Nürnberger Malern aus Dürers Schule, welche zumeist als Kleinmeister bezeichnet werden: Altdorfer, Aldegrever, die Behams, Brosamer, vor allen Virgil Solis, die Hopfer usw. Die Blätter dieser Meister sind nur zum kleinsten Teil direkte Vorlagen für die Werkstatt, sie geben vielmehr Motive, welche das Handwerk selbständig verarbeiten soll, kleine Tafeln mit Ranken oder Figurenwerk zur beliebigen Umgestaltung. Aber auch scheinbar vollständige Pokale sind oft nur eine Art Musterkarte dessen, was an Fuß, Körper oder Deckel eines Pokales möglich ist, und erscheinen daher seltsam überladen. Gelegentlich ist durch Beischriften angegeben, wie man die Teile mannigfach auseinandernehmen und einzeln benutzen kann. Erst nach der Mitte des XVI Jahrhunderts erscheinen in größerer Zahl die Ornamentstiche als direkte Werkzeichnungen und bezeugen das noch tiefere Sinken der erfindenden Kraft im Handwerk. Übrigens ist es nicht statthaft, lediglich nach den Ornamentstichen die Entwicklung der Goldschmiedekunst darzustellen. Die Stecher gehen immer darauf aus, dem Handwerk etwas Neues zu bieten, sehr reizvoll die Punzenstecher Paul Flindt u. a. um 1600; diese Erfindungen bürgern sich nicht gleichmäßig ein; ferner erhält sich im Handwerk ein fester lebenskräftiger Stamm älterer, rein handwerksmäßiger Formen. Hieraus erklärt sich die merkwürdige Erscheinung, daß beim ersten Aufblühen der Renaissance um die Mitte des XVI Jahrhunders die antikisierende Richtung als etwas Neues und Überraschendes überwiegt, daß dagegen im letzten Drittel scheinbar ein Rückschlag in die Gotik erfolgt. Richtiger gesagt: es bleibt die gotische handwerksmäßige Überlieferung auch zu jener Zeit noch lebendig, während der Modestil der Frührenaissance bereits abzuleben beginnt und gewissen Umbildungen weicht.

Die eigentümlichen Verschiebungen zwischen Gotik und Renaissance innerhalb der praktischen Goldschmiedearbeit können wir in Berlin an dem Lüneburger Silberschatz so übersichtlich verfolgen, daß wir alle weiteren Ausführungen dort anschließen werden [S. 97].

Neben den Ornamentstichen kommen noch die allerdings nur in kleiner Zahl erhaltenen Originalmodelle von Holz und Speckstein in Betracht [vgl. S. 6].

Die zweite wichtige Ergänzung bilden die Bleiabgüsse und Plaketten, die, nach Holz- oder Steinmodellen gefertigt, den Goldschmieden als Vorlage dienten. Sie wurden Generationen hindurch in den Werkstätten bewahrt und sind erst in neuerer Zeit in die Museen übergegangen. Reiche Sammlungen im National-Museum in München, im Germanischen Museum in Nürnberg, im Historischen Museum zu Basel, im Kaiser-Friedrich-Museum und im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin [Saal 67]. Diese Bleiabgüsse stellen nie ganze Gefäße und Geräte dar, sondern nur Einzelheiten, figürliche Reliefs und Ornamente jeder Art, die bei den auszuführenden Arbeiten an passender Stelle verwendet wurden, wobei eine Frage nach dem geistigen Eigentum gar nicht auftaucht. Man formte nicht die ganzen Gefäße ab, sondern nur die besonders geschmückten Teile, vornehmlich die figürlichen Reliefs. Daher sind uns besonders runde und viereckige Füllplatten, die Böden für Schalen, die Decken von Dolchscheiden und ähnliches erhalten. Man trug auch wenig Bedenken, als Vorbilder oder zum direkten Nachgießen fremde Modelle abzuformen, italienische Plaketten, Teile französischer Zinnschüsseln, antike Münzen und Kameen. Für das Kunstgewerbe sind diese kleinen, leicht mitnehmbaren Abgüsse ein Bindeglied zwischen den verschiedenen Völkern gewesen, wie die Kupferstiche für die Malerei. Der Hauptmeister, Peter Flötner, † 1546 in Nürnberg.



Bleiabguß, Dolchscheide, um 1560. 0,18 hoch.

Die Bestimmung des Gerätes

Das Silbergerät des XVI Jahrhunderts dient dem weltlichen Bedarf, aber auch schon im XV Jahrhundert hat der weltliche Bedarf einen breiten Platz neben den Ansprüchen der Kirche. In der Verwendung des weltlichen Silbers, in der Art seiner Beschaffung und selbst in den Grundformen ist kein Unterschied zwischen den Arbeiten der Spätgotik und der Renaissance. Sie gehen derart ineinander über, daß man ihrer Zeit den Unterschied in den Einzelheiten nur wie eine Art Wechsel der Mode empfunden haben kann.

Die Kunst der Zeit wurzelt im Bürgertum. Die fürstliche Macht ist zersplittert, ein Herrenschloß kann sich in

seinem Aufwand mit dem Reichtum des großen Kaufmannshauses nicht messen. Die Schätze Karls des Kühnen, ererbt und erweitert von den Kaisern Maximilian und Karl V, bezeichnen den letzten Glanz der alten Dynastien. An ihre Stelle tritt das Bürgertum mit etwas mäßigeren Ansprüchen für den einzelnen Fall, aber mit desto breiterer Ausdehnung des Bedarfes über alle Teile des Landes und alle Berufszweige.

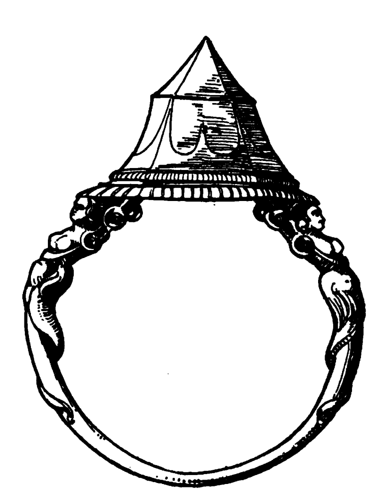
An der Spitze stehen die Städte als Gemeinwesen. Es ist allgemeine Sitte, Silberzeug für das Rathaus zu beschaffen. Eine mittelgroße Stadt wie Lüneburg besaß im Jahre 1610 nahezu dreihundert Silbergeräte. Von ähnlichem und noch viel größerem Besitz an anderen Stellen geben uns alte Verzeichnisse Kunde. Der Silberzettel von Nürnberg 1613 unterscheidet das Silber »zu den gewöhnlichen Mahlzeiten« und das »nicht ordinarie«. Dieses letztere war zum Teil Schaugerät, um bei Festlichkeiten in Gestalt großer, bis zur Decke reichender Prunkkredenzen aufgebaut zu werden, zum guten Teil war es aber auch Gebrauchsgerät — gewisse Becher werden vom Magistrat in zwanzig und mehr Exemplaren bestellt —, das benutzt wurde bei den Festen, welche ohne Schmausereien, vor allem aber ohne den Ehrentrunk, niemals abliefen. Reisende Fürsten und vornehme Persönlichkeiten sind in jener Zeit Gäste der Städte, ihnen muß im Stadthaus eine Bewirtung, zum mindesten ein »Willkommen«-Trunk gereicht werden. Der Gast bekommt auch wohl ein Stück aus dem Stadtsilber zum Geschenk und verehrt eines als Gegengabe. Der Kurfürst von Brandenburg Johann Georg übernachtete 1586 in Lüneburg; der Bürgermeister, welcher ihn beherbergt, erhält zum Andenken dafür einen silbernen Becher und überreicht denselben »nach Abhaltung der Bursprache« der Stadt, um ihn beim Schaugerät — inter alia ornamenta Senatus — aufzustellen, wie es in der ausführlichen Inschrift des Bechers heißt. Ein anderer Pokal ebendort ist das Geschenk des Herzogs Friedrich von Braunschweig 1472, wohl von einer ähnlichen Gelegenheit herstammend.

In das Stadtsilber werden Stücke hineingestiftet von allen denjenigen, welche sich der Stadt in irgend einer Weise erkenntlich zeigen wollten. In Emden ist uns der Pokal erhalten, den 1598 die Englischen Merchant Adventurers als Dank für einen Stapelplatz gestiftet haben, in Wesel zwei hervorragend schöne Pokale von Kölner Arbeit, ein Geschenk niederländischer Protestanten, welche hier 1578 Zuflucht gefunden hatten. Hervorragende Bürger widmen Stücke zum Andenken an ihre Amtstätigkeit. Diese Sitte wird sogar gesetzlich geregelt. Aus dem Nachlaß

jedes Bürgers kommt die »Herwedde«, ein hervorragendes Stück Silber an die Stadt, oder, wenn ein geeignetes nicht vorhanden, eine Summe Geldes behufs Anfertigung.



Becher für Totenfeiern, 1606. 0,27 hoch.



Ring für Totenfeiern, 1606. 0,21 hoch.

In ähnlicher Weise besitzen die Zünfte und sonstige Körperschaften große Silberschätze. Ist der einzelne Zunftgenosse nicht reich genug, so tun sich mehrere zusammen, einen Becher zu stiften, und nachfolgende zeigen ihren guten Willen, indem sie wenigstens silberne Schaustücke an die vorhandenen Becher hängen. Nachbildung des Pokales der Goldschmiedeinnung zu Frankfurt a/M. in Schr. 549, Anhängeschilder an Gestell 247. Von Pflichten gegen die Gilde kauft man sich los durch Stiftung eines Silbergerätes [Beispiele in der Großen Gilde von Riga]. Neben dem Geschirr haben die Gilden vielerlei absonderliches Gerät: die mittelalterliche Kette der Goldschmiede von Gent, bestehend aus Platten mit Darstellungen des Gewerbes, die silbernen Meisterkronen der Zünfte in Basel,



Zunftschild einer Goldschmiedeinnung von 1556. 0,15 hoch

Zunftstäbe und Zepter, Becher und Ring in flachem Relief, bezeichnet E. L. 1606, bei Totenfeiern auf den Sarg zu legen (Schr. 548), Nachbildung eines Schildes der Zinngießerinnung zu Münster i. W. von Hermann Potthof 1613 (Schr. 543), eines anderen, 1556 datierten, mit Darstellung eines Goldschmiedes in seiner Werkstatt im ungarischen National-Museum zu Budapest (Schr. 550).



Der Hessische Willkomm, 1571. 0.82 hoch.

Besonders reich waren die Schützengesellschaften, welche Ketten trugen mit Schaustücken schwer behangen. Derartige Ketten haben sich aus dem XVII Jahrhundert in Holland in großer Menge und Pracht erhalten. In Deutschland besitzen wir mittelalterliche Ketten von Schützengilden, welche in Verbindung standen mit Altären des heiligen Sebastian und vornehmlich des heiligen Georg als Mittelpunkten der großen Georgsbrüderschaften. Diese Brüderschaften nahmen im XVI Jahrhundert einen weltlichen Charakter an und ließen statt des Altargerätes Becher und Schaugerät für die Stube anfertigen. Erhalten ist das Silbergerät der Schwarzen Brüder zu Riga, das der Georgsbrüderschaft zu Elbing. Eine Schützenkette im Kunstgewerbe-Museum [Schr. 248], das Schützenkleinod von Warburg von Eisenhoit 1592 [Nachbild. Schr. 543]. Vergleiche die Kette der Meistersinger von Nördlingen [Nachbild. Gestell 244].

Fast in allen Fällen, in denen die Zeit des Mittel-

alters die Erinnerung an ein hervorragendes Ereignis in Staat, Stadt oder Familie durch ein Votivgeschenk an die Kirche festzuhalten beliebte, erscheint jetzt die Stiftung eines weltlichen Silbergerätes. Die Universität Marburg wird erneuert, und zum Andenken daran werden für die verschiedenen Linien des hessischen Fürstenhauses je ein Pokal gefertigt mit den Medaillen der beteiligten Fürsten, Arbeit von Paul Birkenholz in Frankfurt a/M. 1627; einer derselben jezt in im Kunstgewerbe-Museum Schr. 560. Kaum weniger feierlich ein Pokal, den ein Fürst von Hessen 1571 infolge einer Wette über Regeln beim Kartenspiel für den Fürsten von Anhalt und für sich, ebenfalls in zwei Exemplaren, anfertigen läßt [das in Dessau ist erhalten. Nachbildung in Schr. 549]. Das merkwürdigste Gedenkstück eines Ereignisses ist der Interimsbecher von Lüneburg. Im Jahre 1552 heben Kurfürst Moritz und seine Verbündeten, unter ihnen die Stadt Lüneburg, den als Augsburger Interim bekannten Religionsvertrag von 1548 auf. Zur Erinnerung hieran stiftet ein Lüneburger Bürger in das Stadtsilber einen Pokal, auf welchem der Vorgang symbolisch dargestellt ist: den Schaft



Interimsbecher, Lüneburg, 1552. 0,60 hoch.

des Fußes bildet die Figur Christi als Sieger über den Antichrist, einen Drachen mit den drei Köpfen von Papst, Türke und Heide; auf dem Kelch vier Bilder aus den Evangelien, welche auf das protestantische Bekenntnis hinweisen. Der Deckel zeigt eine Verspottung des Katholizismus, auf dem Knauf thront die Babylonica auf dem siebenköpfigen Tiere, vor ihr knien, zu je zweien in einem Felde, Papst und Kardinal, Kaiser und König, weltliche Herren, Priester und Mönch.

Der Pokal, jedenfalls aber ein Trinkgerät, ist die eigentümliche Form für alle derartigen Widmungen und Erinnerungszeichen, da der Festtrunk die unerläßliche Begleitung jedes feierlichen Ereignisses bildet. An der Spitze zu nennen die bei der Kaiserkrönung gebrauchten Erbschenkenbecher, von denen einer von 1567 aus dem Besitze der Grafen von Limburg noch erhalten ist. (Jezt im Germanischen Museum in Nürnberg.) Selbst einfachere amtliche Abmachungen werden durch einen Trunk besiegelt. In Lüneburg erhält der Bürger, welcher seine Abgabe, seinen Schoß, auf dem Rathaus entrichtet, als öffentliche Bezeugung des Vorganges einen Trunk aus dem Schoßbecher um 1530 — zwei Humpen für denselben Zweck in Reval 1639 —, eine Form des Verkehrs, die sich in dem »Weinkauf« bis in unsere Tage erhalten hat.

Dem feierlichen Trunk verleiht man durch die Gestalt des Gefäßes die besondere Weihe, ja selbst symbolische Bedeutung. Die Größe der hierbei verwendeten Pokale beruht zum Teil auf der Sitte des Umtrunkes, zum anderen Teile auf der Unsitte des Vieltrinkens. Form und Größe der Trinkgeräte geben einen Maßstab für die Kultur eines Landes: man vergleiche die flache Schale der Griechen, die nur im vollen Ebenmaß der Gesittung zum Munde geführt werden kann, mit den tiefen Gefäßen der griechischen Vorzeit, mit den Humpen der deutschen Renaissance, den noch plumperen Gefäßen des trunksüchtigen XVII Jahrhunderts und dann wieder mit dem Glaskelch von Venedig und dem Spitzkelch des Rokoko. Ein Nürnberger Buckelpokal von gewöhnlicher Größe befindet sich im Kirchenschatz von Bari in Süditalien als Wahlurne.

Der deutsche Pokal des XVI Jahrhunderts geht vielfach über das Maß eines verwendbaren Stückes hinaus, er wird lediglich zum Prunkgerät, so der größte in Deutschland vorhandene Pokal, der des Landschadenbundes in Graz mit drei großen Reliefdarstellungen aus der Geschichte der Esther, Emailstreifen und reichem figürlichen Schmuck, Augsburger Arbeit aus dem Ende des XVI Jahrhunderts [Nachbild. Schr. 550].

Eine ganze Reihe von Riesenpokalen bis zwei Meter Höhe, sämtlich deutsche Arbeiten und in den Formen den eigentlichen Trinkgeräten durchaus gleich, befindet sich im Kreml zu Moskau, auf Bestellung russischer Dynasten des XVI Jahrhunderts angefertigt. Sie sind dem barbarischen Geschmack durch Vergröberung und Überladung angepaßt, ganz in der Art wie die Silbergeräte der griechischen Künstler 400 v. Chr. für die skythischen Fürsten der Krim.

Der Gebrauch des Trinkgerätes für feierliche Gelegenheiten beschränkt sich keineswegs auf öffentliche Gemeinschaften, sondern erstreckt sich auf vornehme und selbst auf bürgerliche Familien mittleren Standes. Einen Überblick über diesen Bedarf gewährt der Regensburger Silberfund [1869], eine Kiste mit dem Hausgerät einer Familie aus dem Ende des XVI Jahrhunderts. Familienfeste werden durch Stiftung eines Trinkgerätes bezeichnet. Der Täufling erhält einen Patenbecher, eine Sitte, welche die Benutzung des Silbers als Trinkgerät um Jahrhunderte bis in unsere Tage hinein überdauert. Der Hausherr empfängt bei seiner Vermählung einen Becher, der an festlichen Tagen von ihm benutzt wird. Erhalten ist uns der Pokal von einfacher, aber sehr gefälliger Augsburger Arbeit, welcher Martin Luther 1525 zu seiner Vermählung von der Universität Wittenberg geschenkt wurde [jetzt in der Universität Greifswald, Nachbild. Schr. 549]. Freunden und Beamten wird der Dank für ihre Dienstleistung durch Becher ausgedrückt, eine Sitte, die sich in dem, wenn auch nicht benutzten, Ehrenpokal bei Jubiläen bis heute erhalten hat.



Hochzeitsbecher von Dr. M. Luther, 1525. 0,45 hoch.

Aus dieser vielseitigen und symbolischen Verwendung des Pokals erklärt sich die erstaunliche Mannnigfaltigkeit seiner Form. Eine fürstliche Familie, eine Stadt-

gemeinde gibt dem Pokal, mit dem sie als Willkommen den Gast begrüßt, die Form ihres Wappentiers. Im Besitz der Stadt Berlin ein in Silber gearbeiteter Bär von 1467, im Grünen Gewölbe ein großer Wappenlöwe, die Grafen von Rechberg haben ein Reh auf einem Berge.



Willkommen der Fleischerinnung in Frankfurt a. M. 0,43 hoch.

Die außerordentlich große Menge von silbernen Tiergestalten, welche uns erhalten ist und welche man gemeinhin als Tafelaufsätze bezeichnet, sind in Wirklichkeit sämtlich als Trinkgeräte mit abnehmbarem Kopf gestaltet, wenn auch vielleicht nur ausnahmsweise als solche benutzt. So der silberne Hahn von 1480 in Moskau, eines der Wahrzeichen russischer Goldschmiedekunst; der bekannte Hahn im Rathause von Münster, Nürnberger Arbeit um 1690. So auch die Pferde, welche eine Figur tragen, selbst wenn diese einen verehrten Fürsten darstellt, die Figur von Gustav Adolf auf sprengendem Roß in Moskau, Stockholm, Riga, ähnlich Christian IV in Kopenhagen, Schloß Rosenborg.

Die Innung nimmt in der Form des Pokales gern Bezug auf ihr Handwerk. Der Fingerhut der Schneiderinnung von Nürnberg, Arbeit von Elias Lenker, 1580, der Stier der Fleischerinnung in Frankfurt a/M., Augsburger Arbeit vom Anfang des XVIII Jahrhunderts [von beiden eine Nachbildung in Schr. 550], silberne Schlüssel in Hamburg

und in Basel, kleines Horn, von Hufeisen getragen, aus der Schmiedeinnung in Königsberg im Kunstgewerbe-Museum [Schr. 551], in der Knappschaft von Freiberg silberne Willkommen in Gestalt von Bergleuten; sehr häufig Buttenmänner mit Weinkufen in den Winzerverbänden; Kriegsherren haben als Willkommen silberne Mörser, Bomben und Granaten; das kurfürstlich brandenburgische Jagdschloß in Königsberg besaß einen Willkommen in Gestalt einer silbernen Muskete mit Pulverhorn, jetzt im Hohenzollern-Museum in Berlin. Wie der Gast das Recht hatte, mit einem solchen Willkommen empfangen zu werden, so hatte er auch die Pflicht, ihn zu leeren. Hierüber wurde Buch geführt; ein solches Buch mit den betreffenden Eintragungen,



Becher der Hufschmiede in Königsberg, 1712. 0,14 hoch.



Sturzbecher »Hausfrau« aus Erfurt. Nürnberg, 1566. 0,22 hoch.

teils Lobeserhebungen über die Bewirtung, teils Verwünschungen über das ungewohnte Maß, befindet sich bei der erwähnten Muskete in Berlin.

In diesen Trinkgeräten wunderlicher Form spiegeln sich in größter Mannigfaltigkeit alle gesellschaftlichen, wissenschaftlichen, politischen und religiösen Anschauungen der Zeit. Wir finden die Ergebnisse der großen Entdeckungsreisen auf den Trinkgeräten in Gestalt eines silbernen Globus, welcher mit wissenschaftlicher Genauigkeit graviert ist, zumeist auf den Schultern eines Atlas ruhend. Zwei solcher Becher, von großen Figuren des Jupiter und des Herkules getragen, ein Geschenk der Familie Imhof in Augsburg 1620 an König Gustav Adolf, im Museum zu Stockholm. Zwei andere, ebenfalls Augsburger Arbeit, im Grünen Gewölbe in Dresden. Ein ähnlicher in Wien, einer im Rittersaale des

Königlichen Schlosses zu Berlin, Augsburger Arbeit von 1696, und ein zweiter ebenda, Magdeburger Arbeit von 1667.

Vielfach gehen die Pokale in das Spielende über, man hat Becher in jeglicher Art scherzhafter Gestalt. Sehr beliebt sind Narren [Sammlung in Karlsruhe], vornehmlich aber Frauen, deren weiter Rock sich leicht als Becher gestalten läßt. Der Sturzbecher in Erfurt [Nachbild. Schr. 549], eine »Hausfrau«, ist Nürnberger Arbeit von Kaspar Widmann, 1566; auf dem Rande geätzt der hübsche Spruch:

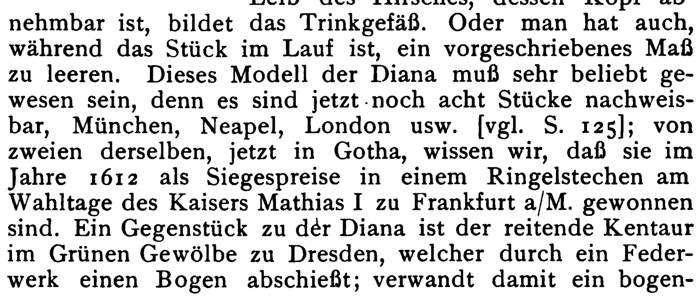


Jungfrauenbecher,
XVI Jahrh. 0,80 hoch.

> Einn frumb weib ist dem hauß ein Eer
> Die irenn man erfreuet sehr
> Die den wein im willkumb bedeut
> Der auch dem man sein hertz erfreut.

Die »Jungfrau mit dem Kessel« zeigt die vollständige Gestalt einer Frau, die in erhobenem Arm ein kleines, bewegliches Gefäß hält. Die Becher werden beide gewendet und gefüllt; den unteren größeren Teil, aus dem weiten Weiberrocke gebildet, leert der Herr, wobei er darauf zu achten hat, daß er den oberen kleineren Teil wendet, ohne einen Tropfen zu verschütten, und diesen kleinen reicht er sodann seiner Dame. Die Nachbildung eines solchen Bechers in Wien in Schr. 550.

Ein Trinkspiel ist auch die Diana auf dem Hirsch, Arbeit des Augsburger Goldschmiedes Mathias Wallbaum um 1600 [Schr. 551]. Im Fuß des Stückes befindet sich ein Uhrwerk; dasselbe wird aufgezogen, das Stück auf dem Tisch geschwenkt; derjenige, zu dem es läuft, hat es zu leeren, der Leib des Hirsches, dessen Kopf abnehmbar ist, bildet das Trinkgefäß. Oder man hat auch, während das Stück im Lauf ist, ein vorgeschriebenes Maß zu leeren. Dieses Modell der Diana muß sehr beliebt gewesen sein, denn es sind jetzt noch acht Stücke nachweisbar, München, Neapel, London usw. [vgl. S. 125]; von zweien derselben, jetzt in Gotha, wissen wir, daß sie im Jahre 1612 als Siegespreise in einem Ringelstechen am Wahltage des Kaisers Mathias I zu Frankfurt a/M. gewonnen sind. Ein Gegenstück zu der Diana ist der reitende Kentaur im Grünen Gewölbe zu Dresden, welcher durch ein Federwerk einen Bogen abschießt; verwandt damit ein bogen-



schießender Amor in der ehemaligen Sammlung Rothschild zu Frankfurt a/M., Arbeit von Wenzel Jamnitzer, aus dem Stadtsilber von Nürnberg.

In das Gebiet der Trinkspiele gehören auch die besonders in Holland beliebten Mühlenbecher. Es sind Sturz-



Diana auf Hirsch. Trinkspiel von M. Wallbaum, Augsburg um 1600. 0,35 hoch.

becher; am Spitzende befindet sich ein Rädchen, das man durch Blasen in Bewegung setzen muß; man hat den Becher zu leeren, bevor das Rad stille steht. Auch Überraschungen sind für den Trinker vorgesehen. Während man den Becher leert, steigt aus einer Röhre im Grunde eine bis dahin durch den Druck des Weines zurückgehaltene Figur empor,

der »Hansel im Keller«, oder der Becher, den man auszutrinken sich verpflichtet hat, ist doppelwandig, und schnellt plötzlich zu unerwarteter Größe empor, Tiere mit spitzen Zacken springen gegen das Gesicht des Trinkers, ein Pelikan schlägt ihn mit seinen Flügeln [Grünes Gewölbe], Pistolen entladen sich. Derartige Trinkspiele, zum Teil weniger harmlos und sogar anstößig, gab es in größter Mannigfaltigkeit.

Neben dem Trinkgeschirr ist das sonstige Tischgerät in unseren Sammlungen nur sehr schwach vertreten. Für die Konfektschüsseln sind wir fast allein auf die Stücke des Lüneburger Schatzes angewiesen.

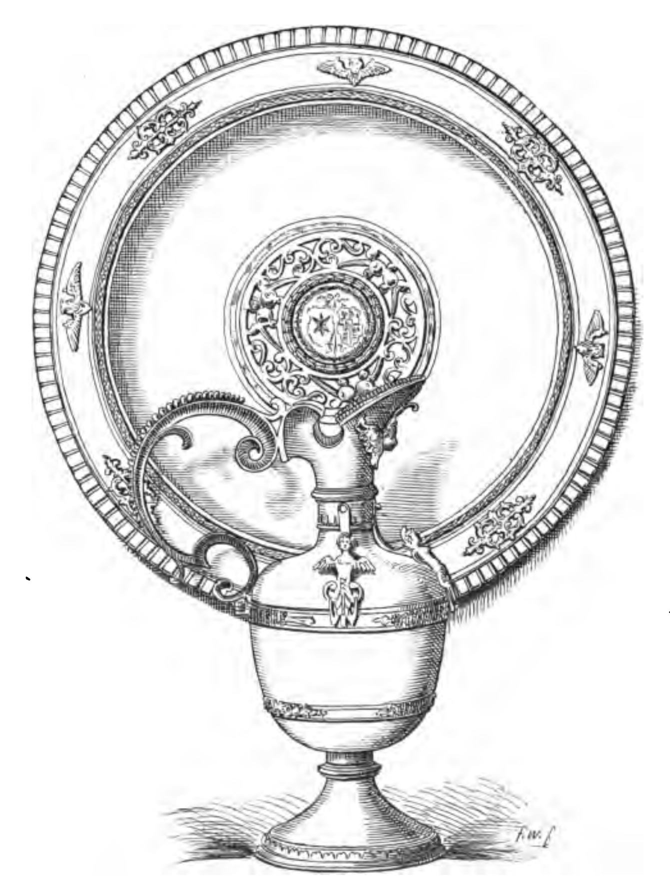
Die Kannen. Die italienische Form der Kanne wird von den Ornamentstechern nicht mit vollem Verständnis übernommen; sie muß ihnen wie ein willkürliches Ziergerät erschienen sein, das man nach Belieben mit phantastischen Zusätzen umgestalten konnte. Im wirklichen Gebrauch hat sich die sehr schlichte Form der gotischen, fast zylindrischen Kanne bis in das XVII Jahrhundert erhalten [vgl. S. 140]. Ein Beispiel, Nürnberger Arbeit des XVI Jahrhunderts, in Schr. 560. Die Größe des Pokales machte es fast unmöglich, ihn bei Tische aus Kannen von zierlich durchgebildeter Form zu füllen. In Zinn — nicht in Silber — sind uns aus dem XVI Jahrhundert Kannen erhalten von faßartigem Umfange, deren Inhalt unten durch einen Hahn abgelassen wurde. [Ein derartiges Gerät in Silber um 1740 siehe S. 139.]



Kanne. Nürnberg, XVI Jahrh. 0,18 hoch.

Am meisten gebraucht wird die Kanne zum Reichen des Handwassers nach Tische; sie ist unerläßlich, da man erst gegen Ende des XVI Jahrhunderts anfing, sich allgemein der Gabel zu bedienen Aus dem Mittelalter sind uns in großer Zahl bronzene Gußkannen in Form von Tieren erhalten — Aquamanile —, welche außer der bügelartigen Aufbiegung des Schweifes keine Veränderung ihrer natürlichen Gestalt erfahren haben. Daß solche Stücke nicht nur für die rituelle Handwaschung am Altar, sondern auch für weltliche Zwecke und auch in Silber hergestellt wurden,

zeigen die beiden Gußkannen des Lüneburger Schatzes in Form von stehenden Löwen [S. 102]. Als Becken zu diesen Kannen diente die [S. 72] erwähnte Schüssel, die ebenso wie die Becken des Mittelalters ohne besonderen Zusammenhang mit der Kanne gestaltet war.



Kanne und Schale aus Serpentin, in Silber gefaßt. Augsburg um 1600. Durchm. der Schale 0,35, Kanne 0,27 hoch.

Um die Mitte des XVI Jahrhunderts tritt an die Stelle dieser Stücke die schlanke Kanne von italienischer Form, »Gießkanne«, mit dazu gehörigem Becken, »Handfaß«. Für diese Geräte, welche am Schluß des Mahles jedem Gaste

dicht vor das Auge gerückt wurden, war die höchste künstlerische Vollendung geboten. Hier war der Zusatz edlen Materials besonders beliebt. Zahlreiche Kannen aus Bergkristall in Wien. Herrliche Kannen und Becken mit eingefügten Platten der damals noch sehr kostbaren Perlmutter im Grünen Gewölbe zu Dresden, in Wien, in München. Wohl das bekannteste Stück ist die ursprünglich nicht in Silber, sondern in Zinn ausgeführte Kanne und Schüssel von François Briot [Schr. 601], um 1600, welche von Kaspar Enderlein in Nürnberg kopiert wurde, und welche nachträglich von deutschen Silberarbeitern als Vorbild genommen wurde [schönes, silbernes Exemplar in der Eremitage zu St. Petersburg]. Der modernen Anschauung erscheinen diese Geräte als Taufkanne und -schüssel. An der erwähnten Zinnkanne mit Schüssel können wir übrigens verfolgen, daß man sie 1611 für diesen Gebrauch ohne Veränderung der Form und mit nur geringfügiger Veränderung der im übrigen heidnischen allegorischen Darstellung an vielen Stellen in Gebrauch nahm.





Schale im Louvre. Augsburg, Ende XVI Jahrh. 0,16 hoch.

Auch die herrliche Kanne mit Schüssel in der Hofkirche in Gotha, Augsburger Arbeit Ende XVI Jahrhunderts, zeigt durch die weltlichen Darstellungen der Tritonenzüge, daß sie als Waschgerät geschaffen und erst nachträglich zum Taufgeschirr bestimmt ist. In Wien Taufgerät der kaiserlichen Familie in Gold, 1571. In Cleve Taufbecken und Kanne in flotter Treibarbeit, 1604. In Dresden dreiteiliges Taufbecken von Kellerthaler, 1615. Viele sehr reiche Stücke in der Silberkammer von Florenz.

Die Trinkschalen auf schlankem Fuß, von Italien her hauptsächlich in der Venezianer Glasarbeit bekannt, werden im XVI Jahrhundert in Deutschland lediglich als schöne Schmuckstücke oder kleine Konfektschalen aufgefaßt; sie sind so flach, daß sie ein nach deutschen Begriffen trinkwürdiges Quantum aufzunehmen nicht vermögen.

Von Augsburger Arbeit um 1570 sind die 52 Schalen der Silberkammer in Florenz mit Darstellungen der Monate, Tugenden, biblischer Geschichten usw., ebenso die überaus herrliche, berühmte Schale des Louvre [Nachbild. Schr. 550], gewöhnlich als Schale des Cellini bezeichnet, außen mit edelstem Renaissanceornament versehen, im Innern ein rundes Relief, Minerva im Kreise der Künste, welches den größten Teil der Fläche einnimmt. Derartige Schalenböden, welche ebenso wie der Boden der antiken Minervaschale einzeln gearbeitet und eingesetzt wurden — auch auf den flachen Seiten einer Pilgerflasche in Dresden —, haben sich in größerer Zahl erhalten, auch wenn die Körper der Schalen untergegangen sind, sowohl in Originalplatten [Schr. 546 und 548], noch mehr aber in Bleimodellen [Schr. 590]. Nachgüsse derselben in Silber, auch in Bronze treten als selbständige Schmuckscheiben auf, eine davon mit Coriolan und den Frauen Roms, nach einem Nürnberger Modell, um 1580, in Schr. 548, eine andere nach einem Augsburger Modell, im Goethehaus zu Weimar mit Einrahmung und Aufhängevorrichtung aus Bronze von italienischer Arbeit.



Schale von Jonas Silber. Nürnberg 1589. 0,36 hoch.

Lediglich als Schaugerät verziert ist die merkwürdige Deckelschale [Schr. 560] von Jonas Silber in Nürnberg, 1589, wie es heißt, für Kaiser Rudolf II verfertigt, welche das Weltall im Himmel und auf Erden darstellen soll. Auf dem im Dreipaß gebildeten, den Erdkörper versinnbildlichenden Fuß erhebt sich als Schaft der Baum des Paradieses mit Adam und Eva und der Schlange, in seinen Zweigen das himmlische Jerusalem, eine hochragende Burg in gotischen Formen. Die Schale selbst zeigt in Relief außen den Kaiser, die Kurfürsten und die 97 Wappen der Reichsstände, innen die Karte von Europa als Jungfrau gestaltet; Spanien bildet den Kopf, Italien den ausgestreckten Arm; im Deckel innen die zwölf Ahnen der deutschen Nation, frei ausgeschnittene Figürchen in antikisierender Tracht [S. 72], nach Modellen von Peter Flötner gefertigt, von denen das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin Bleiabgüsse besitzt. Oben auf dem Deckel der Himmel mit allen Sternbildern, darüber auf zwei gekreuzten Bügeln die Figur Christi thronend und schwebende Engel; unter dem Boden des Fußes Christus als Sieger über die Hölle. An der Schale sind noch vielfach die Reste der alten Lackmalerei erhalten, und zwar nicht nur an den Wappen, sondern auch an den Figuren und sogar an den Ornamenträndern.

Ungewöhnlich rein in der Form, ohne irgendwelches überschüssige Ornament, ist die Schale der friesischen Stadt Emden, als Erinnerung an eine Waffentat gestiftet und in Emden selbst 1603 gearbeitet [Nachbild. Schr. 549].

Zum Tischgerät gehört ferner das Salzfaß, in hohem Aufbau auf breiter Grundlage, um das vom Aberglauben gefürchtete Verschütten des Salzes zu verhindern. Außer dem erwähnten Prachtstück Cellinis ist aber von dieser jedenfalls außerordentlich reichen und in den italienischen Handzeichnungen stark vertretenen Gruppe von Werken wenig Bedeutendes auf uns gekommen.

Das Schiff — das »nef« der französischen Inventare — ist im Mittelalter die Form eines größeren Tischgerätes, welches bestimmt ist, das kleinere Gerät, Löffel u. dgl., aufzunehmen, auch wohl die Speisen für den Hausherrn unter verschlossenem Deckel aus Furcht vor Vergiftung. Die Form des Schiffskörpers als Gerät finden wir auch in dem Weihrauchschiffchen der Kirche. Für den Tafelschmuck erhielt das Schiff einen Deckel, auf dem auch schon im Mittelalter das damals noch bescheidene Mastenwerk angedeutet sein mochte. Im XVI Jahrhundert wird auch das Schiff zum Trinkgerät, und zwar als eine der beliebtesten Formen. Man schenkt es dem abreisenden Gaste als Symbol für glückliche Fahrt zu Wasser und auch zu Lande. Auf

schlankem Fuß, der oft als Triton oder Meermädchen gestaltet ist, bildet der Körper des Schiffes den Pokal, an welchem getriebene Arbeit an die gebräuchlichen Verzierungen des wirklichen Schiffskörpers erinnert. Auf



Tischfontäne von Christoph Jamnitzer. Nürnberg, um 1600. 0,42 hoch.

dem Deckel die Masten mit ihrem Takelwerk, mit Geschützen und zahlreichen Figuren. Es ist nicht ausgeschlossen, daß solche Schiffsform auch für Salzgeräte gewählt wurde. Das schönste Pokalschiff ist das der Schlüsselfelder Stiftung im Germanischen Museum zu Nürnberg; eine Sammlung von

etwa dreißig solcher Schiffe in englischem Besitz; das Kunstgewerbe-Museum besitzt nur ein kleines und nicht charakteristisches Schiff auf Rädern [Schr. 542].

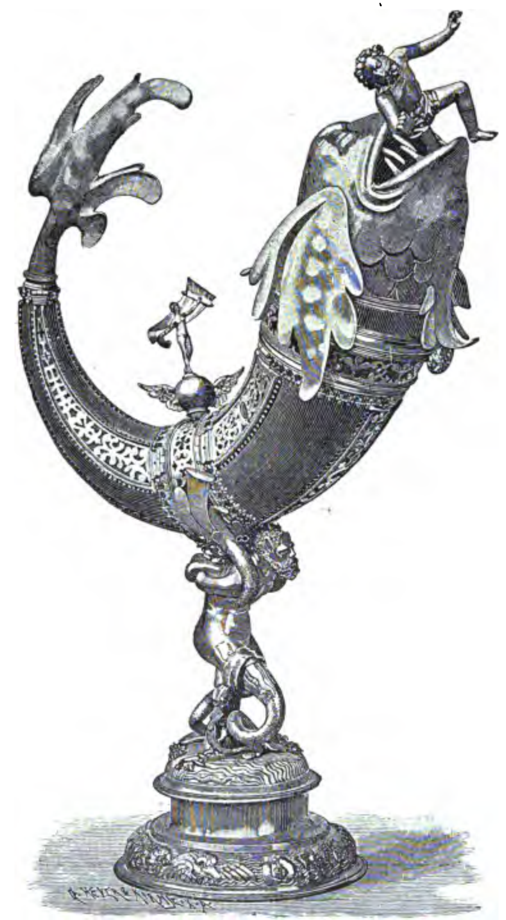
Tafelaufsätze kennt schon das Mittelalter [vgl. S. 57], gewöhnlich mit einer Vorrichtung, wohlriechendes Wasser auszusprengen. Zu einer derartigen Tischfontäne gehört der silberne Elefant [Schr. 551], eine Arbeit des Christoph



Nautilusbecher. Nürnberg um 1570. 0,35 hoch.

Jamnitzer in Nürnberg um 1600. Der mit Kriegern besetzte Turm auf dem Rücken nahm das Duftwasser auf, welches der Elefant aus gehobenem Rüssel ausspie. Hierzu gehörte eine Schüssel mit Darstellungen der Elefantenschlacht von Zama, welche im Siebenjährigen Kriege fortgegeben wurde [der Tafelaufsatz von W. Jamnitzer S. 120, der von Dürer S. 73].

Die starke Verwendung seltener Naturalien gibt dem Gerät des XVI Jahrhunderts, dessen Phantasie durch die Entdeckungsreisen lebhaft bewegt ist, ein besonderes Gepräge. Am meisten beliebt ist die Nautilus-Muschel,



Trinkhorn, Jonas mit Walfisch, um 1600. 0,45 hoch.

deren perlmutterartig glänzender Körper auch wohl bemalt oder graviert wird. Arbeiten des Niederländers Bellekin im holländischen Zimmer an Wand 157; für die Fassung des Nautilus werden die Meeresgottheiten herangezogen: ein antiker Triton oder ein nordisches Meerweib trägt die Muschel, auf

derselben thront gewöhnlich Neptun. Oft wird der Nautilus zum Körper phantastischer Tiere, die ein Gehörn oder einen Kamm von Korallen tragen. Die erstaunlichste Mannigfaltigkeit in der Ausgestaltung des Nautilus und verwandter Muscheln zeigt die Sammlung des Grünen Gewölbes zu Dresden. Im Kunstgewerbe-Museum ein Exemplar in Schr. 560. Die Perlmuttermuschel gibt nur ihr Material her, das zumeist in kleine Platten geschnitten und schuppenartig gefaßt wird; gelegentlich werden glänzende Muscheln ovaler Form als Buckel in die Gerätkörper eingefügt.

Das fremdländische Horn hat seine mystische Bedeutung als Greifenklaue verloren, wird aber mit Vorliebe zu



Porzellankanne. Gefaßt von G. Berger. Erfurt 1560. 0,18 hoch.



Humpen aus Maserholz, in vergoldetes Kupfer gefaßt, um 1720. 0,21 hoch.

phantastischen Bildungen genommen. An einem Pokal des Kunstgewerbe-Museums [Schr. 551] bildet es den Leib eines Walfisches, dessen silbergetriebenem Kopfe der Jonas entsteigt; das Gebilde wird von einem Giganten getragen.

Ganz besonders beliebt bleibt das Straußenei, nun nicht mehr dem Phönix zugeschrieben; es wird zum Körper eines in Silber gearbeiteten Straußen, der gewöhnlich ein Hufeisen — seine Lieblingsspeise — im Schnabel trägt, oder das Ei wird mit Indianerfiguren am Fuß und Deckel ausgestattet. Eine ganze Sammlung solcher Stücke in Dresden und in Kassel. Die Eier selbst oft geätzt oder bemalt.

Die Kokosnüsse werden gleichfalls mit geschnittenem Ornament bedeckt, mit Indianerfiguren ausgestattet oder zu

phantastischen Tieren umgestaltet. Künstlerisch am wertvollsten der Pokal mit bacchischen Reliefs von Peter Flötner, ehemals im Besitze der Nürnberger Familie Holzschuher, jetzt im Germanischen Museum in Nürnberg. [Galvanische Nachbildunngen einiger Teile der Reliefs in Schr. 600.] In Wien prachtvolle Kanne des Augsburger Goldschmiedes A. Schweinberger um 1609. Im Kunstgewerbe-Museum ein einfaches Exemplar in Schr. 551.

Beispiel von gefaßtem Porzellan: die Kanne von persischem Porzellan mit Silberarbeit des Obermeisters der Innung zu Erfurt, Georg Berger, um 1560 [Schr. 551]. Ein Krug von Terra sigillata, einer als heilkräftig geltenden Tonerde, in Silber gefaßt im pommerschen Kunstschrank [Schr. 558.] Rheinische Steingutkrüge erscheinen auf den Bildern häufig mit silbernen Deckeln. Die Venezianer Gläser werden in Deutschland so geschätzt, daß sie mit silbervergoldeter Fassung versehen werden. Für zierliche und zerbrechliche Trinkgläser hatte man »Becherschrauben«, schlanke Untersätze mit drei Klammern; zwei schöne in Osnabrück, eine flache im Kunstgewerbe-Museum in Düsseldorf [Nachbild. Schr. 550], zwei sehr stattliche in Amsterdam, Amsterdamer Arbeit von 1606, viele auf niederländischen Bildern. Im XVII Jahrhundert sind hierfür beliebt stehende Figuren, welche die Schraube hochhalten, häufig in bemalter Bronze [Schr. 624].



Münzbecher. Lüneburg, 1536. 0,47 hoch.

Man ahmt auch Glasformen in Silber nach, Römer, Spitzgläser u. a.

Zu den Raritäten, welche man in Becher faßte, gehören auch die Gemmen, Prachtgeräte, ganz aus antiken Gemmen zusammengesetzt, in Wien und im Louvre; ferner die Münzen, zunächst als Kostbarkeiten antike römische Münzen, dann aber auch heimische, vornehmlich älterer Art, entweder ihrer Seltenheit wegen oder auch nach historischen Gesichtspunkten zusammengestellt. Der Münzbecher des Lüneburger Schatzes [Schr. 561], 1536, mit dem Doppelkopfe des Janus und vielen weisen Sprüchen, enthält Münzen,

zum Teil hoch altertümliche Brakteaten, aus dem Handels gebiet von Lüneburg und das Motto:

Afbrock der münte deit uns leren,
wo sick der werlde schefte vorkeren.

Auch Holzgefäße werden noch in Silber gefaßt, sind jedoch selten. Beliebt wird der Serpentin, zu dessen grüner Farbe das weiße Silber vortrefflich steht. Im Museum: Kanne und Schale, Augsburger Arbeit um 1600 [S. 87] und einzelne Krüge. Ähnliche Stücke in Zinnfassung.

Der Bergkristall und andere Halbedelsteine werden seit dem XVI Jahrhundert auch in Böhmen mit großer Vollendung geschliffen und in Deutschland gefaßt. Vase mit Fassung von Straßburg in Stuttgart, sehr viele prächtige Stücke in Wien und München. Formen und Behandlungsweise schließen sich den italienischen Stücken an; in Wien eifrige Förderung dieser Arbeit durch Kaiser Rudolf II, als Zeichner der Italiener Strada.

Als gesonderte Gruppe ist zu beachten:

Das Ratssilberzeug von Lüneburg

auf dessen Bestand schon mehrfach hinzuweisen war. Es bildet den Mittelpunkt der Silbersammlung des Kunstgewerbe-Museums [Schr. 561] und ist in seinem Zusammenhange die zahlreichste und zugleich lehrreichste Gruppe von Silberzeug deutscher Herkunft, die einzige, welche ein ungefähres Bild von dem Schaugerät eines städtischen Rathauses des XVI Jahrhunderts gibt. Dasselbe umfaßte nach dem Inventar vom Jahr 1598 bereits 255 silberne Geräte, von denen verschiedene [Haufebecher und ähnliches] aus zwei bis zwölf Stücken bestanden, so daß die wirkliche Zahl bis gegen 300 stieg. Im Jahre 1636 wurde lediglich nach Silberwert die Hauptmasse fortgegeben, im Jahre 1671 waren noch 45, im Jahre 1758 nur noch 37 Geräte vorhanden, im Jahre 1874 gingen 36 Stück in den Besitz des Kunstgewerbe-Museums über. Nach den erhaltenen alten Inventaren waren die fortgegebenen Stücke zumeist das gewöhnliche dutzendweis angeschaffte Gebrauchssilber, Becher, Schüsseln und Schalen. Aber auch von künstlerisch hervorragenden Stücken ist viel zu Grunde gegangen.

Nicht direkt in das Ratssilberzeug gehörig ist der Reliquienkasten, der sogenannte Bürgereidskristall [S. 43], sowie das Marienbild [S. 50].

Die Bezeichnung der Stücke durch Wappen und Inschriften belehrt uns darüber, wie sich ein solcher Schatz bildete, und gibt zugleich einen Anhalt für die Entstehungszeit der Stücke. Zu beachten ist hierbei, daß die Jahres-

zahlen an den Wappen die Zeit der Widmung bedeuten. Da es aber [vgl. S. 76] üblich war, aus dem Nachlasse Stücke herzugeben, so werden diese Stücke vielfach älter sein, und nur, wenn aus dem Nachlaß eine Summe für Anfertigung eines Stückes hergegeben wurde, oder wenn bei Lebzeiten eine Stiftung eines Gefäßes zum Andenken an ein bestimmtes Ereignis erfolgte, hat die Zahl volle Beweiskraft.

Die Stücke sind bis auf wenige Ausnahmen Lüneburger Arbeit, geben daher ein zusammenhängendes Bild von der Entwickelung der Formen an ein und derselben Stelle für die Zeit von 1480 bis 1600, besonders reich in der wichtigen Periode des Überganges von der Gotik in die Renaisssance.

Außer dieser lehrreichen Folge gebräuchlicher Gefäßformen bietet der Schatz viele sehr seltene Formen, Schalen, Becken, Gabeln, sowie ganz hervorragende einzelne Stücke absonderlicher Gestalt, wie das Trinkhorn aus einem Elefantenzahn [S. 56].

Die Formenreihe der Pokale beginnt mit einer Gruppe rein gotischer Stücke. Dieselben sind in der [S. 57] beschriebenen Weise durchweg gebuckelt, mit Blattkränzen als Abschluß an Kelch und Deckel und als obere Bekrönung, Pokale Nr. 4, 5 und 6. Die Renaissanceformen ergreifen zunächst die schmückenden Einzelheiten. Der kleine gotische Pokal Nr. 6 ist in den Formen noch rein mittelalterlich wie ein Werk von 1470, ist aber am oberen, durch den Deckel verdeckten, Rande des Bechers graviert in mißverstandenen Renaissanceformen, deren erstes Eindringen durch die Jahreszahl 1522 belegt wird. Sehr wunderliche Vermengung der Formen in dem etwas späteren Schoßbecher Nr. 8, mit drei anspringenden Löwen verziert.

Den Übergang der Formen zeigen der Pokal mit Jonas Nr. 17, der ähnliche Pokal Nr. 18, gestiftet 1538, und der Münzpokal, gestiftet 1536 [Abbild. S. 95]. Die Buckelung ist beibehalten, auch die Anordnung der Buckel in zwei Reihen und die hiermit zusammenhängende Einschnürung in der Mitte des Bechers; aber die Buckel sind nicht mehr schräg gestellt, wachsen nicht mehr auseinander knorrecht hervor, sondern sind senkrecht nebeneinander geordnet. Der Buckel hört auf, das Gerüst der Form zu bilden, er wird zu einem eingefügten Ornament. Der Bildner fühlt sich daher verpflichtet, ihn durch ornamentale Zutaten zu motivieren, er gibt ihm z. B. die Form einer aufliegenden Frucht. Am Becher Nr. 18 am Fuß eine Reihe von Äpfeln mit Blättern als mißverständliche Umbildung des antiken Eierstabes. — Als Birnen gestaltet sind die Buckel eines

Bechers des Kaisers Maximilian in Wien. Die Buckel werden mit Ornamenträndern eingefaßt wie aufgesetzte Schilde.

Der Fuß ändert sich in entsprechender Weise, er hört auf, eine aus der Buckelung sich entwickelnde Strebe zu sein, und wird zum Baluster nach den italienischen Vorbildern, die auf antike Kandelaberformen zurückgehen. In den Lüneburger Bechern erscheint der Baluster zuerst als ein Blattknauf, der über den gotischen Schaft gestreift ist, ähnlich wie am Lutherbecher von 1525. Erst nach der Mitte des XVI Jahrhunderts ist der Schaft völlig in Renaissanceformen mit Bügeln usw. übergegangen. Die Fußplatte hört auf, im Paß gebildet zu sein, und wird rund, aber selbst in sehr vorgeschrittenen Stücken, wie im Kurfürstenbecher um 1570, sind Reste der alten Fußbildung mit Buckeln zu erkennen.

Die wichtigste Veränderung geht vor in der Einschnürung des eigentlichen Bechers. Innerhalb der gotischen Buckelung vollzieht sich dieselbe durch die Drehung der schrägen Buckel, dagegen muß für die gerade gelegte Buckelreihe die Einschnürung, welche man beibehält, äußerlich durch einen umgelegten Blattkranz motiviert werden [Münzpokal, Interimsbecher]. Dieser Blattkranz verbreitert sich zu einem Ring, über welchen der untere Teil um ein weniges, der obere Teil um ein mehr herausquellen. Dieser Ring wird, allmählich verwachsend, schließlich wie beim Kurfürstenbecher zum künstlerischen Hauptteil des Bechers.

Das handwerkliche Fortleben der reingotischen Buckelform belegt auch für Lüneburg der kleine Pokal Nr. 20, um 1600 entstanden.

Diese Reihe von 18 Bechern und Pokalen gibt ferner ein richtiges Bild von den künstlerischen Motiven, welche für die Ausschmückung des Trinkgerätes üblich waren. Von den gotischen Bechern begnügt sich Nr. 6 mit einem Knauf in Form einer Frucht, Nr. 5 entwickelt aus dem oberen als Blume gestalteten Abschluß die Figur eines Landsknechtes; Nr. 4, mit dem Christophorus auf der Spitze, vom Jahr 1486, zeigt die Verwendung kirchlicher Formen bei Stücken für rein weltlichen Gebrauch. [Christophorus ist nicht etwa der Namensheilige des Stifters »Ludolph« Garlop.] Noch weit auffallender ist der Pokal Nr. 12, welcher den Stammbaum Christi darstellt. Der Stammvater Jesse ist liegend auf der Fußplatte angebracht; aus ihm entwickelt sich der Baum als Schaft des Kelches; die ausgehenden Ranken bedecken den Becher und enthalten die Figuren der Nachkommen Jesse; das auf dem Deckel sich weiter entwickelnde



Stammbaum Mariä. Lüneburg 1562.
0,55 hoch.

Astwerk gipfelt in der Blume, aus welcher die Figur der Maria mit dem Kinde erwächst. Diesen Becher hat ein Bürgermeister Stöterogge im Jahre 1560 vermacht, d. h. es ist aus seinem Nachlaß die nötige Summe hergegeben, denn gefertigt ist er im Jahre 1562, er ist also ein sicher datiertes, merkwürdiges Beispiel von der Erhaltung der Formen. Der Fuß ist noch gotisch im Dreipaß, ebenso Becher und Kelch, der Ansatz des Schaftes in gotischer Weise mit Blattwerk umlegt. Die Komposition unter besonderer Betonung der Maria läßt an die Zeit vor der Reformation denken, vielleicht ist er die Wiederholung eines älteren Typus; im alten Schatzverzeichnis findet sich wenigstens noch ein zweiter Becher mit dem Stammbaum Christi erwähnt. Auffallend ist an diesem Becher von hervorragend kirchlichem Gepräge die lange Inschrift weltlichen Charakters, darin die Verse:

Juchheie in god dinem heren
dat heet di mit bilichheit
nemandt to vorkeren.
mit dank seddinge drinck unde it,
godt sin wort unde der armen nummer vorgit.
wes froisch mit dinen gesten,
itt unde drinck des besten.
sulkes kan got wol liden
over den avervlot scholtu miden
und wesdi godt mer heft vorbaden
dar mede scholtu din harte nicht beladen.

Völlig in der Reformation wurzelt der Interimsbecher vom Jahre 1548 [vgl. S. 79], welcher in dem Vierpaß des Fußes und in der Umrißlinie dem vorigen nahe steht, aber in der Einschnürung des Körpers noch schärfere gotische Erinnerungen bewahrt hat.

Der Kurfürstenbecher, Nr. 10, von einem Witzendorp gestiftet ohne Angabe der Zeit, zeigt die volle Entwicklung der deutschen Renaissance. Das breite Band um den Körper enthält in 14 Bogenstellungen die Hochrelieffiguren der sieben Kurfürsten, dazwischen weibliche Halbfiguren mit den Wappenschildern. Die obere Bauchung des Kelches ist glatt mit eingravierten Arabesken, in dem unteren Teil des Bechers und am Fuß gotische Elemente, Buckelungen, sogar mit Einschnürung. Der Schaft des Fußes ist nach antiken Motiven vasenartig gebildet, bügelförmig angeschlossene nackte Kinderfiguren zwischen den Buckelreihen an Fuß und Kelch. Eingefügte ovale Reliefbilder, welche neben den deutschen Kurfürsten den figürlichen Schmuck bilden, enthalten sämtlich antike Vorgänge: Mucius Scävola, Marcus Curtius, Horatius Cocles, die Flucht der Clölia, Alexander mit den Werken des Homer, den Selbstmord des Cato

und anderes. Auch die Köpfe auf dem Deckel und die krönende Figur sind in antiker Haltung. Biblisch ist nur das Rundbild unter der Fußplatte, Rahel, die den Eliesar tränkt. Dieser Pokal, welcher unter starkem Einfluß von Nürnberg entstanden ist, zeigt zusammenfassend, was man um 1570 in der ornamentalen Kunst am höchsten schätzte. Der Becher war zum großen Teil mit Lackfarben bemalt, an den Figuren der Kurfürsten zum mindesten die Köpfe, vollständig die dazwischen befindlichen Karyatiden mit den Wappen und viele Teile im Ornament.

Der Jagdbecher Nr. 13 zeigt den Überschuß an Ornament, welcher den Kurfürstenbecher belastet, in glücklicher Weise überwunden. Er ist gestiftet 1600, kann aber schon älter sein. Gotische Buckelungen sind an ihm nicht vorhanden, die einzelnen Teile des Körpers sind in Gleichgewicht gebracht; voller Ornamentschmuck überzieht die ganze Fläche, aber ist mäßig aus der Fläche herausgetrieben, so daß



Kurfürstenbecher. Lüneburg um 1570. 0,60 hoch.



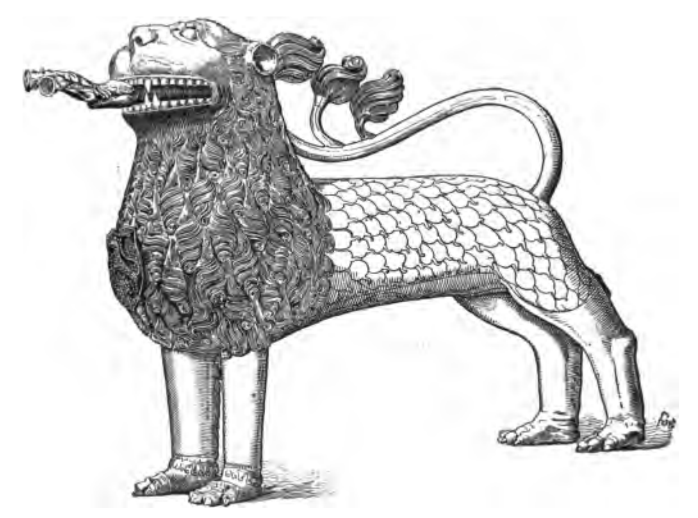
Jagdbecher. Lüneburg um 1400.
0,68 hoch.

er den Umriß nirgends stört. Das reine Ornament, Rollwerk und Fruchtgehänge, herrscht vor; die eingefügten ovalen Bilder stellen Jahreszeiten dar, auf einem Streifen eine Jagd — daher die Benennung, auf der Spitze ein Krieger in antiker Tracht mit Lanze und Wappenschild, eine Deckelverzierung, die auch in Nürnberg und anderen Orten um diese Zeit allgemein üblich war. — Der Pokal mit Eidechsen Nr. 14 erinnert ebenfalls an das in Nürnberg beliebte Verfahren, kleine Tiere über der Natur abzuformen und in Silber auszugießen. Auch hier ist die erhaltene Bemalung wichtig.

Von den Gußkannen in Form von Löwen ist die kleinere, welche frühmittelalterlichen Typus zeigt, 1541 gewidmet, nach Ausweis der Renaissanceformen der Ausgußröhre nicht vor 1525 entstanden. Der große Löwe, welcher mit erhobener Tatze und der freieren Bewegung um Jahrhunderte jünger erscheint, ist 1540 gestiftet, also höchstens 20 Jahre jünger. In der Bildung des Griffes aus einem Drachen sind auch bei ihm mittelalterliche Anklänge gewahrt. Beide Löwen tragen erhebliche Reste alter Bemalung in Maul und Augen. — Das große Becken Nr. 23 vgl. S. 72.

Die Konfektschalen zeigen die Gestalt der in alten Inventaren häufig erwähnten, aber in Originalen nur hier

erhaltenen »drageoirs«. Die Schale Nr. 24, auf vier Kapellen mit den vier Kirchenvätern ruhend, würde man für ein Stück kirchlichen Ursprungs halten, welches aus Zufall in das Ratssilberzeug geraten, aber die Inschrift von 1476 besagt, daß es ein Geschenk des Apothekers Must an die Ratsherren sei. Somit wird man auch die andere Schale, in deren Gestell die vier evangelischen Symbole eingefügt und in deren Mitte Christus als Weltrichter thronend dargestellt ist, als für weltliche Zwecke bestimmt anerkennen müssen. Ein Zusammenhang mit kirchlichem Gebrauch wäre insofern möglich, als es verschiedentlich Sitte war, bei festlichen



Gußkanne. Lüneburg um 1525. 0,31 hoch.

Mahlen das Brot zu weihen. Eine derartige Sitte vor dem Beginn von Jagden mag die Darstellung auf einigen anderen Schalen erklären. Die spätgotische Schale Nr. 26 wird von drei knienden »wilden Männern« getragen, als Mittelstück in erhabener Arbeit ein Hirsch im Gehege. Die verwandte Schale Nr. 27 hat im Innern in getriebener Arbeit die Darstellung einer Jagd, in der Mitte einen Hirsch ganz gleicher Art, die Schale Nr. 28 ebenfalls einen Hirsch, die Schale Nr. 29 dagegen an derselben Stelle die Figur zweier Heiligen. Das Gehege ist sehr sorgfältig als eine geflochtene Umzäunung mit einer verschlossenen Gittertür dargestellt. Die Schale Nr. 30 mit einem Kranz von sechs Granatäpfeln [Abbild. S. 8] und drei runden Granatäpfeln als



Schale. Lüneburg um 1530. 0,35 hoch.

Füßen ist ein Typus, der auch an anderen Stellen beliebt war. Eine ähnliche von 1554 im Schrank 552. Die beiden kleinen gebuckelten Schalen Nr. 31 und 32, im Jahre 1540



Inneres der Schale. Lüneburg um 1530.

geschenkt, Lübecker Arbeiten, bewegen sich wie die früheren vollständig im Kreise gotischer Formen mit spitzgezogenen Buckeln.

Die beiden Schalen Nr. 33 und 34 als Gegenstücke zeigen auch für dieses Gerät den Übergang in die Renaissance. Statt des gedrungenen Fußes, welcher die Schale nur mäßig über die Tischfläche erhebt, haben sie einen schlank strebenden Schaft. Der oberste Teil desselben erinnert noch an die gotische Riffelung; auch auf der Fußplatte sind die gotischen Buckel noch erhalten, aber, wie erwähnt, in Äpfel und Birnen übersetzt; der Hauptteil des Schaftes ist bereits in reinem Akanthus gebildet. Die Schale selbst ist eine der zierlichsten uns erhaltenen Ausführungen im Stile der Nürnberger Kleinmeister um 1530, die Anordnung einer völlig ruhigen Fläche zwischen Rand und Mittelstück von ungewöhnlich reinem Geschmack. Die beiden Schalen sind in Lüneburg gefertigt, wie es scheint, im Auftrage der Stadt, da in der Mitte das städtische Wappen angebracht ist.

An den beiden großen Löffeln, im Inventar als »Krautschaufeln« bezeichnet, in rein gotischen Formen, ist der Stiel abnehmbar und als zweizinkige Gabel gestaltet, so daß sie zum Aufgeben von Fleisch oder mit der Schaufel zum Aufnehmen von Gemüse, »Kraut«, benutzt werden konnten.

Die Kästen

Das Mittelalter hatte in dem Kasten zum Schutze der Reliquien die glänzendste Aufgabe kirchlicher Kunst. Selbstverständlich wurde daneben auch für weltliche Zwecke, zur Aufbewahrung von Kleinodien, Kästen von künstlerischer Metallarbeit hergestellt. Im Münster zu Aachen befindet sich ein flacher Kasten, XII Jahrhundert, mit Platten von Limoges, der ursprünglich weltlichen Zwecken gedient hat, im Louvre der Kasten des hl. Ludwig, in Regensburg ein emaillierter Kasten, XV Jahrhundert, ohne kirchlichen Charakter. Ziemlich häufig sind in den Kirchenschätzen orientalische Schmuckkästen, in Chur, Trier, Palermo. Aber ohne den Schutz der Kirche sind so gut wie alle weltlichen Arbeiten dieser Art zu Grunde gegangen. Die erhaltenen Elfenbein- und Holzkästen gotischer Zeit mögen uns eine Vorstellung davon geben, wie man die Kästen zu gestalten liebte. Wir finden statt des architektonischen, für die Wirkung in der Kirche berechneten Aufbaues vielmehr ein einfaches Rahmenwerk, in welches Bildtafeln mit weltlichen Darstellungen aus dem Ritter- und Liebesleben der Zeit eingespannt sind. Die uns erhaltenen Kasten italienischer Renaissance mit geschliffenen Kristallplatten entsprechen ebenfalls einer einfachen Gerätform ohne architektonische Belastung. Dasselbe gilt von der stattlichen Reihe deutscher

Silberkästen, die uns aus der guten Zeit des XVI Jahrhunderts erhalten sind.

Der Kasten des Museums [Schr. 560] ist Nürnberger Arbeit von Johann Straub, ganz in der Art des Wenzel Jamnitzer, und teilweise unter Benutzung seiner Modelle [vgl. S. 118]. Der Kasten ist aus vergoldetem Silber, die Flächen sind zum Teil mit Lapislazuli und Perlmutter gefüllt, auf die Steinplatten aufgesetzt Figuren in Silber, die



Silberner Kasten von Johann Straub. Nürnberg um 1570. 0,28 hoch.

Planeten darstellend, und schmuckartige Rosetten mit Edelsteinen. Das Profil des Kastens ist ohne architektonische Zutaten fein gegliedert, der Fuß kräftig eingezogen und von vier hockenden Greifen getragen; der Klappdeckel vorspringend und in der Mitte hochgeführt, mit einer flachen Schublade. Ein ganz verwandter, noch reicherer Kasten, zum Teil mit denselben Modellen, aber von Jamnitzer selbst gearbeitet, in der Schatzkammer zu München, hierzu in der Ornamentstichsammlung des Kunstgewerbe-Museums

die Originalzeichnung, welche nur in einigen Füllungen abweicht. Gleicher Herkunft die ähnlichen Kästen in Bebenhausen [Hans Jamnitzer] und im Grünen Gewölbe; dort auch verwandte Arbeiten von nahestehenden Meistern.

Die mit Steinen besetzten Rosetten an dem Berliner Kasten sind vielleicht Schmuckstücke einer bestimmten Person und als besonders wertvolles und intimes Geschenk hier angebracht, wie der Ring auf dem Burgunder Hofbecher in Wien. Ein glänzendes Beispiel solcher Verwendung ist ein Kasten in der Eremitage zu St. Petersburg, ein Geschenk des polnischen Königs Sigismund I an seine Schwester bei ihrer Vermählung mit dem Markgrafen Joachim von Brandenburg. An diesem Kasten sind über 150 Ringe und Teile von kostbarem Schmuck, zum Teil mit Schmelz und geschnittenen Steinen, in der Art angebracht, daß der ganze Kasten für diese Schmuckstücke komponiert ist; er ist 1533 in Krakau, augenscheinlich von einem Nürnberger Künstler, gefertigt, vielleicht von dem Bruder Albrecht Dürers, Hans Dürer, welcher als Goldschmied nach Krakau ging.

Die Kästen bekommen gelegentlich ein mehr monumentales Gepräge durch die Ausstattung des Deckels mit einer liegenden Figur oder wohl gar einer Gruppe von Figuren. Im Beginn des XVII Jahrhunderts wächst die Neigung zu monumentalem Aufbau; die Silberarbeit ist zwar noch die Hauptsache, aber sie erfordert ein hölzernes architektonisches Gerüst. Die Kästen wachsen zu einem unbeweglichen Einrichtungsstück heran, werden mit Türen und Schubladen versehen und müssen Dienste eines Möbels erfüllen; sie sind in alten Verzeichnissen gewöhnlich als »Schreibtisch« bezeichnet; für diesen Zweck dient ein ausziehbares Brett oder eine Schublade. Das Gerüst wird nunmehr vom »Kistler« hergestellt, aus edlen Hölzern, vornehmlich Ebenholz. Der Hauptsitz der Arbeit seit dem Ende des XVI Jahrhunderts ist Augsburg, welches ganz Europa mit diesen sehr begehrten Stücken versorgte. In Augsburg selbst ward der Schreibtisch, welchen der Patrizier Hainhofer für sich hatte anfertigen lassen, von vornehmen Fremden als Merkwürdigkeit aufgesucht und im Jahre 1630 als kostbarstes Stück von der Stadt als Geschenk für Gustav Adolf angekauft, jetzt in der Universität Upsala befindlich. In dem Aufbau und der Silberarbeit ist er dem Pommerschen Kunstschrank sehr ähnlich, übertrifft ihn aber noch durch Kostbarkeiten, die Hainhofer gesammelt und als Schmuckstücke in diesen Schrank eingefügt hatte: italienische Niellen des XV Jahrhunderts, seltene Schaumünzen, Gemmen, Kameen und Naturalien; der ursprüngliche Inhalt an Kleingerät ist nur zum kleinen Teil erhalten.



Der Pommersche Kunstschrank. Augsburg 1617. 1,29 hoch ohne Tisch.

Dieser Schrank gab Veranlassung zu der Bestellung des Pommerschen Kunstschrankes. (Publikation des Königl. Kunstgewerbe-Museums: Der Pommersche Kunst-

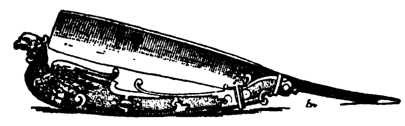
schrank. Herausgegeben von Julius Lessing und Adolf Brüning. Mit 54 Lichtdrucktafeln und 10 Textabbildungen. Berlin 1905.) Hainhofer, der Vertrauensmann Herzogs Philipp II von Pommern für politische und Kunstangelegenheiten, erhielt Auftrag auf einen künstlichen Schreibtisch, der, zunächst in kleinerem Maßstabe geplant, schließlich zu der monumentalen Form erwuchs, in der er sich bis heute ohne wesentliche Einbuße erhalten hat. Der Schrank wurde 1617 in Stettin übergeben, nach dem Aussterben des pommerschen Hauses gelangte er in den Besitz des letzten Sprossen, des Herzogs Ernst Bogislav von Croy, Statthalters zu Königsberg, und wurde von diesem 1684 auf den großen Kurfürsten vererbt. Zugleich vererbt wurde ein Tisch der pommerschen Erbschaft, auf dem der Schrank in der Kunstkammer und später im Kunstgewerbe-Museum gestanden hat; der Tisch, jetzt freistehend, von verwandter Arbeit, gehörte nicht ursprünglich zu dem Schrank, dieser hatte vielmehr einen tischartigen Unterbau, der nach der alten, noch vorhandenen Zeichnung jetzt wieder hergestellt ist.



Platte vom Pommerschen Kunstschrank. Augsburg 1617. 0,18 hoch.

Der Aufbau des Schrankes ist von barocker Architektur. Der Sockel ruht auf vier silbernen Greifen. Der Körper aus Ebenholz [Kistler Ulrich Baumgartner] hat an den Ecken und als Türanschlag gekuppelte Säulen, in den dazwischen liegenden sechs Feldern ovaler Schilder, 0,18 hoch, mit Darstellungen der freien Künste, in Silber getrieben [Goldschmied Matthäus Wallbaum]. Darüber ein zweites Stockwerk mit Karyatiden als Trägern und eingefügten Platten von Schmelzarbeit [David Altensteter], ferner — als einzige fremdländische Zutat — eingefügt runde Platten von Limoges-Email, darüber eine Art von Truhe, auf der als krönende Gruppe in Silberguß der Parnaß dargestellt ist [Wallbaum]; auf den Vorsprüngen Figuren der Musen in Silberguß; alle

architektonischen Teile sind überreich mit durchbrochenem Silber beschlagen, welches nach getriebenen Modellen in Guß hergestellt ist. In die Friese sind farbige Steine eingelassen, deren natürliche Musterung als Grundlage für Malereien benutzt ist. Die Innenseiten der Türen sind mit Gemälden bedeckt, die Wände der innen befindlichen zahllosen Fächer und Schubkasten mit Silber und Halbedelsteinen eingelegt, die letzteren wiederum bemalt. Das Figurenwerk hat an allen Teilen eine sinnbildliche Bedeutung in dem spitzfindigen Geschmack der Zeit. Die verschiedenen Darstellungen der Künste und Wissenschaften gipfeln in der Darstellung des Parnaß, und dieser wieder, der Parnaß mit dem Pegasus will erinnern an Philippus Princeps oder Philippus Pommeranus. Die Malereien auf den Platten und Steinen geben die Elemente, die Zeichen des Tierkreises, die Tages- und Nachtstunden, Tugenden usw., die Platten in Schmelzmalerei symbolische Zeichen, die mit dem Namenszug und dem Wahlspruch der Fürsten in Zusammenhang gebracht sind. Auf derartige Geheimnisse, an denen man stundenlang »spekulieren und sehen« konnte, legte jene Zeit den höchsten Wert. Wir erfreuen uns mehr an den lebensvollen Darstellungen auf dem Lesebrett, den Schubkästen und dem Deckel der Apotheke, welche die Bestimmung der einzelnen Geräte durch Figurengruppen in entsprechender Tätigkeit andeuten.



Rasiermesser aus dem Pommerschen Kunstschrank. 0,17 lang.

Der nahezu vollständig erhaltene Inhalt des Schrankes stellt in künstlerischer Arbeit das Gebrauchsgerät eines vornehmen Herrn jener Tage dar. Die Stücke sind mit erstaunlicher Ausnutzung des Raumes höchst verzwickt in die Schubkästen eingeschachtelt, so daß auch das Herausnehmen, Vorlegen und Hineinpacken zu einem Zeitvertreib wurde. Im Schranke selbst befindet sich jetzt noch das Orgelwerk und der größere Teil der Apotheke, der übrige Inhalt ist in Schrank 558 ausgestellt. Er umfaßt zunächst ein vollständiges Tischgerät, sechs große und sechs kleine herzförmige Teller, Messer, Gabeln, Löffel, Teekanne, Eierbecher, Gläser, Kannen, aus verschiedenem Material, ferner alles zur Körperpflege Gehörige, Rasiermesser, Kämme in einer seidenen, reichgestickten Kammtasche, Bürsten, Pinsel, Scheren, Spiegel, eine Kohlenpfanne, um das Bett zu wärmen, ferner in großer Zahl mathematische und geometrische Instrumente, Meßwerkzeuge, Kompaß, Zirkel, Uhren, Fern-

rohre, Kalendarien, auch Gebetbücher und Schreibtafeln, ferner eine vollständige Sammlung verschiedenartiger Spiele, Schachbrett, Mühlbrett — diese nebst dem Lesepult mit Silber eingelegt [Paul Göttich], die künstlerisch besten Teile — Toccadille, Kugelspiele, alles mit den dazu gehörigen Geräten, Körbchen für Schwamm und Kreide, Brettsteine und Figuren, darunter die Schachfiguren mit erlesener Kunst aus Elfenbein geschnitzt, ferner drei Spiele Karten aus Silberplatten, jede einzelne künstlerisch mit scherzhaften Darstellungen graviert; im Oberteil des Schrankes eine vollständige Hausapotheke mit nahezu 100 silbernen Flaschen und Büchsen, mit Wagen, Kräuterpressen und allen chirurgischen Vorrichtungen für Aderlaß, Schröpfen, Spritzen und einer metallenen Deckplatte, auf welcher der Beruf des Arztes in scherzhafter Weise geschildert ist. Jedes dieser Hunderte von vorwiegend silbernen Geräten ist eigens für den bestimmten Zweck künstlerisch gestaltet und jedes verziert, entweder mit Bezug auf den Gebrauchzweck oder mit allegorisch-mythologischen Zutaten; die Stücke sind für den Gebrauch nicht gerade unverwendbar, aber im wesentlichen dienen sie als Gerüst für Entfaltung zierlichster Kunstspielerei. Auch von dem Inhalt des verlorenen Tisches ist noch einiges an Jagdgerät und gröberem Handwerkszeug auf uns gekommen [Schr. 547]. Der Tisch enthielt ursprünglich eine große Menge derartiger Stücke, sogar einen vollständigen Münzapparat und ein Klavier, von welchem uns das kleine silberne Klavier von Altensteter in Prag eine Vorstellung geben mag. In dem Schrank ist uns ferner erhalten eine bildliche Darstellung der Übergabe des Stückes durch Hainhofer an den Herzog, wobei im Gefolge Hainhofers die sämtlichen 24 Künstler und Handwerker, welche an dem Schrank gearbeitet haben, in genauer porträtmäßiger Darstellung erscheinen; eine besondere Tafel gibt Namen und Stand eines jeden an, darunter allein 6 Gold- und Silberschmiede [Schr. 547]. In den Schubladen ist jedes Stück mit einem Zettelchen bezeichnet, welches den Standort angibt und uns somit die Benennung der Geräte zu ihrer Zeit verbürgt. Durch diese Vollständigkeit — noch erhöht durch die erhaltene ausführliche Beschreibung — wird das Ganze zu einem der wichtigsten Belegstücke für Kunst- und Kulturgeschichte aus dem Anfange des XVII Jahrhunderts.

Zugleich mit jenem Schrank war von denselben Künstlern und unter derselben Leitung, ebenfalls in Holz und Silber, der »Meierhof« angefertigt, das vollständige Modell eines ländlichen Edelsitzes, in dem Haus und Gehöft mit allen Sälen, Zimmern, Ställen, Scheunen, Gerät und Viehbestand

in genau richtigem Maßstab und kunstvollster Arbeit dargestellt war. Dieser Meierhof ist verschwunden. Erhalten sind uns in ähnlicher Arbeit allerlei kleine Möbel und Geräte aus den Puppenhäusern jener Zeit [Schr. 542].

Dem pommerschen Kunstschrank nahe verwandt ist ein Kasten des Kunstgewerbe-Museums, im Aufbau gefälliger, aber in der Silberarbeit (Mathias Wallbaum) zum Teil weniger gut. An diesem sind, wie an den meisten derartigen Augsburger Kästen, vorhandene Modelle in be-



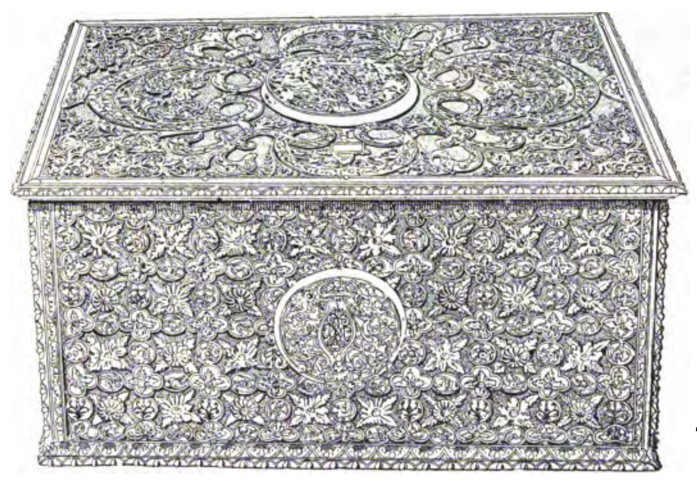
Kasten. Augsburg nach 1600. 0,73 hoch.

liebiger Zusammenstellung, zum Teil ohne Rücksicht auf den Maßstab, verwendet. Von verwandter Arbeit sind im historischen Museum zu Dresden ein Reisetisch, welcher eine vollständige, augenscheinlich für praktische Benutzung bestimmte Ausstattung enthält, in der sich einige Modelle des Pommerschen Kunstschrankes wiederholen, ferner drei Kästen verschiedener Größen.

Sehr beliebt war diese Arbeit von Ebenholz und Silber für Altäre. Auch bei diesen ging man über den kleinen

Maßstab der Figuren und Ornamente nach vorhandenen Modellen nicht hinaus und häufte sie stark; so die Altarwände in Kopenhagen, Frederiksborg, Loreto, eine Altarausstattung in kleinerem Maßstab, daher ansprechender, in der Kapelle der Wiener Hofburg, eine herrliche Tafel in Überlingen, vieles in Spanien. Im Kunstgewerbe-Museum ein kleiner Hausaltar tempelförmig mit der Maria [an Wand 541].

Von weltlichem Gerät finden sich vielfach Spielbretter mit gravierten Silberplatten eingelegt, eines der vorzüglichsten von Paul Göttich gearbeitet, im Schr. 560, ähnlich eines in Braunschweig, ferner Rahmen für Spiegel und Bilder, Uhrkästen usw.



Kassette der Königin Maria von England, 1694. 0,47 lang.

Neben den Kästen, welche sich in architektonischem Aufbau als Zimmerschmuck entwickeln, behauptet die Kassette als Gebrauchsgerät ihren Platz. Zur Aufbewahrung von Wertstücken wird sie aus Eisen hergestellt, mit sehr kunstvollen Schlössern, und außen nur mit flachem Ornament beschlagen, um leicht beiseite gestellt oder mitgenommen werden zu können; künstlerisch und historisch merkwürdig die englische Kassette [an Wand 540], welche sich durch den Namenszug und das noch erhaltene königliche Insiegel als die Kassette erweist, in welcher Königin Maria von England bei ihrem Tode 1694 dem König Wilhelm III ihre Papiere hinterließ. Der eiserne Kasten ist mit rotem Samt überzogen und außen mit



Goldschmiedewerkstatt. Augsburg 1576, von Etienne de Laulne.

flachem Ornament — Lilien und Rosetten — aus Stahl und vergoldetem Silber übersponnen.

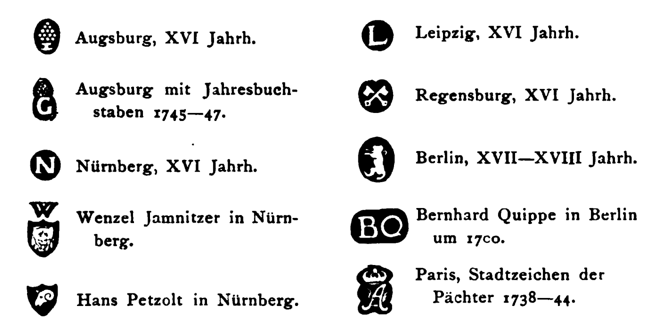
Die **Uhren** waren bei der Vorliebe des XVI Jahrhunderts für mechanische Spielereien ein bevorzugter Gegenstand für künstlerische Ausstattung, zumeist in Bronze, aber auch vielfach in Edelmetall. Große Uhrwerke hatten nicht nur den Lauf der Himmelskörper zu zeigen, sondern Figurengruppen und seltame Schlagwerke in Bewegung zu setzen, und mußten womöglich durch absonderliche Kräfte, rollende Kugeln, eigene an einem Sägewerk herabsinkende Last oder ähnliches getrieben oder reguliert werden. Sie entwickeln sich hierbei zu großen tempelartigen Aufbauten, für welche die vorzüglichsten künstlerischen Kräfte herangezogen werden. Größeste Sammlung in Kassel, hervorragende Stücke in Dresden — der Turm zu Babel von 1602 — und in Wien — die Emailuhr von Altensteter. Uhren des Kunstgewerbe-Museums in Raum 64 in Schrank 531 u. 532.

Gegen Ende des XVII Jahrhunderts schwindet der Geschmack an den Spielereien, der kleinliche, für nächste Betrachtung berechnete Maßstab weicht einer breiteren Behandlung der Formen.

Orte und Meister

Die Herkunft der uns erhaltenen Goldschmiedearbeiten ist erst durch die Forschungen der letzten Jahre einiger-

maßen festgestellt. An den umfangreichen Arbeiten des Mittelalters, welche auf Bestellung vornehmer Stifter für besondere Zwecke gearbeitet wurden, findet sich gelegentlich eine inschriftliche Angabe über Ort und Meister. In der Folgezeit ist dies verschwindend selten. An die Stelle der einzelnen klösterlichen Meister traten bereits im XIII Jahrhundert die bürgerlichen Zünfte. Diese und die städtischen Behörden übernehmen eine Gewähr für Vollwichtigkeit und Güte sämtlicher Arbeiten. Die Zünfte ordnen sich im XIV Jahrhundert ziemlich gleichmäßig in Deutschland, der Schweiz und den Niederlanden. Wir kennen Ordnungen der Goldschmiede von Nürnberg, Augsburg, Straßburg, Gent, Riga, Wismar, Aachen, Berlin usw. Abgesehen von den Vorschriften über die Zahl der Gesellen, das Recht des Verkaufs und ähnliches kehrt gleichmäßig in ihnen die Bestimmung wieder, daß die Arbeiten amtlich


Augsburg, XVI Jahrh.
Augsburg mit Jahresbuchstaben 1745—47.
Nürnberg, XVI Jahrh.
Wenzel Jamnitzer in Nürnberg.
Hans Petzolt in Nürnberg.
Leipzig, XVI Jahrh.
Regensburg, XVI Jahrh.
Berlin, XVII—XVIII Jahrh.
Bernhard Quippe in Berlin um 1700.
Paris, Stadtzeichen der Pächter 1738—44.

»beschaut« und daß als Beleg dieser Schau Stempel eingeschlagen werden. Diese »Merkzeichen« oder »Beschauzeichen« finden sich daher, besonders seit dem XVI. Jahrhundert, fast auf jedem Stücke; durch vergleichendes Zusammenstellen derselben ist jetzt ein sicheres Material über die Herkunft von vielen Tausenden der uns erhaltenen Silberarbeiten gewonnen [vgl. Der Goldschmiede Merkzeichen von Marc Rosenberg].

Das wichtigste ist für uns das Beschauzeichen der Stadt. Dasselbe besteht gewöhnlich aus einem Anfangsbuchstaben: N = Nürnberg, D = Dresden, L = Leipzig, Z = Zürich, oder aus einem Wappenzeichen: der Pinienzapfen »Pyr« = Augsburg, der Bindenschild = Wien, der Adler = Frankfurt a/M. nebst verschiedenen anderen Städten, das Kindlein = München, oder auch einem sprechenden Zeichen: die Hand Antwerpens. Trotzdem für den Marktverkehr die Ständigkeit der Zeichen erwünscht sein mußte,

wechseln dieselben dennoch. Die gotische Minuskel r von Rostock im Mittelalter wird zur lateinischen Majuskel R im XVI Jahrhundert. Das N von Nürnberg kennen wir in elf verschiedenen Formen, den Löwen von Lüneburg in sechzehn. Man ändert auch wohl mit Absicht, um durch die Form zugleich die Zeit der Herstellung zu bezeichnen. Man zetzt auch neben das Zeichen einen besonderen Jahresbuchstaben, der in der Reihenfolge des Alphabets entweder jährlich [Paris] oder in gewissen Perioden, meist 2—3 Jahre [Berlin, Dresden, Leipzig, Nürnberg, London], wechselt, gelegentlich auch mit dem Stadtzeichen zu einer einheitlichen Marke verbunden wird [Augsburg, Hamburg]. Auf diese Weise haben wir den Augsburger »Pyr« in 89 Formen, welche es uns ermöglichen werden, die Zeit der Herstellung jedes Stückes bis auf wenige Jahre genau zu bestimmen.

Das Meisterzeichen findet sich in den meisten Fällen daneben eingeschlagen. Den betreffenden Stempel führt der Meister; er enthält die Anfangsbuchstaben seines Namens: J S = Jonas Silber, L B = Ludwig Biller oder Hausmarken wie der Widder des Petzoldt, gelegentlich beides vereint, wie bei den Jamnitzern, häufig sprechende Zeichen: ein Horn = Jäger, eine Rose = Rösner. Um vor Mißbrauch zu schützen, hatte jeder Meister seinen Stempel in eine Bleiplatte einzuschlagen. welche auf dem Rathause und auf der Zunftstube verwahrt wurde. Solche Platten unter Beifügung des Namens besitzen wir von 1408 aus Rouen, von 1454 aus Gent, aus dem XVI Jahrhundert von verschiedenen Stellen. Zum Lesen dieser Zeichen helfen uns dann noch vornehmlich die verschiedentlich erhaltenen »Meisterrollen«, in welchen die Meister in der Reihenfolge ihrer Aufnahme eingetragen stehen. Trotzdem ist die Lesung dieser Merkzeichen noch keineswegs in allen Fällen sicher, sie wird dadurch erschwert, daß ganze Familien in demselben Handwerk stehen und in den Familien bestimmte Namen sich wiederholen. Daß sich in den Familien die Modelle vererben, vermehrt die Unsicherheit.

Das Verfahren der Stempelung ist uns aus verschiedenen Orten bekannt. Von der Zunft gewählte und vom Rate der Stadt bestätigte Meister, welche in dem Amt der »Schau« abgelöst werden, prüfen das vorgelegte Stück auf Güte der Arbeit und Vollwichtigkeit. Sie selber, oder auch der Wardein der Münze, bestätigen die Prüfung durch eine eingegrabene Zackenlinie, »Wüchsenzeichen« und ein beigedrucktes Wachssiegel. Dann wird das Zeichen der Stadt eingeschlagen und zugleich vom Meister sein Meisterzeichen, welches er bei sich führt und durch Vergleich mit der Bleitafel als das richtige auszuweisen hat. An manchen Stellen

gibt es einen besonderen Stempel für den Wardein, ferner haben manche Städte, z. B. Straßburg, ein besonderes Zeichen für Silber, das nicht in Straßburg gearbeitet, aber daselbst auf Vollwichtigkeit geprüft ist. In Frankreich kommen hierzu im XVIII Jahrhundert noch Stempel der Steuereinnehmer, welche uns die Datierung dieser Arbeiten bis auf das einzelne Jahr ermöglichen. Eine besondere Gruppe von Stempeln sind die staatlichen Ausgangs- und Steuerstempel, u. a. der preußische Adler, oder auch F W als Zeichen der Silbersteuer des Jahres 1809, der mit der Herkunft des Silbers nichts zu tun hat.



Ackleybecher. Kgl. Schloß Berlin. 0,20 hoch.

Das Studium der Merkzeichen erweist zunächst die erstaunlich große Ausdehnung des Goldschmiede-Gewerbes, und zwar nicht nur für kleinere Gebrauchsgegenstände, sondern auch für künstlerisch ausgeführte Stücke. In dem Werk von Rosenberg (1. Aufl. 1890: die zweite in Arbeit) sind 93 deutsche Städte genannt, aber die Liste ist damit noch weitaus nicht abgeschlossen. Schon jetzt ist eine Reihe weiterer Orte mit zum Teil erheblichem Betriebe bekannt, wie Kitzingen, Rostock, Stralsund.

Es bleibt zu prüfen, wie weit sich eine Gemeinschaft der Formen in den einzelnen Städten, wenn auch zunächst nur in den hauptsächlichsten, erkennen läßt. Die starke Bindung innerhalb der Zünfte war durchaus geeignet, zu solchen gemeinsamen Formen zu führen. In Nürnberg mußte nach Einführung der Reformation jeder Goldschmied behufs Erlangung der Meisterschaft außer drei kleineren Stücken als wichtigstes einen Ackleybecher liefern, d. h. einen Becher von der vorgeschriebenen Form der Aquileja-, der Ackleyblume. Auf diese Weise erhielt sich die in gotische Buckelung übertragene Form — nur in den aufgesetzten Ornamenten wechselnd — bis in das XVIII Jahrhundert, die Meisterstücke wanderten in die Lade der Zunft und erhielten sich daselbst bis nach 1800. Jetzt sind sie überallhin verstreut, man kann über dreißig derselben nach-

weisen, einige davon in Nachbildungen in Schr. 549, ein Original im Rittersaale des Königlichen Schlosses. Die Ackleyform auch bei einem Dresdner Meister um 1600, in Riga noch 1654.

Die Verwandtschaft der Formen wird ferner dadurch befördert, daß hervorragende Meister bei kleineren Gewerksgenossen auf Bestellung arbeiten lassen, und zwar nach denselben Modellen und sogar unter Ausleihung von Stempeln und Formen, die mechanisch übertragen werden.

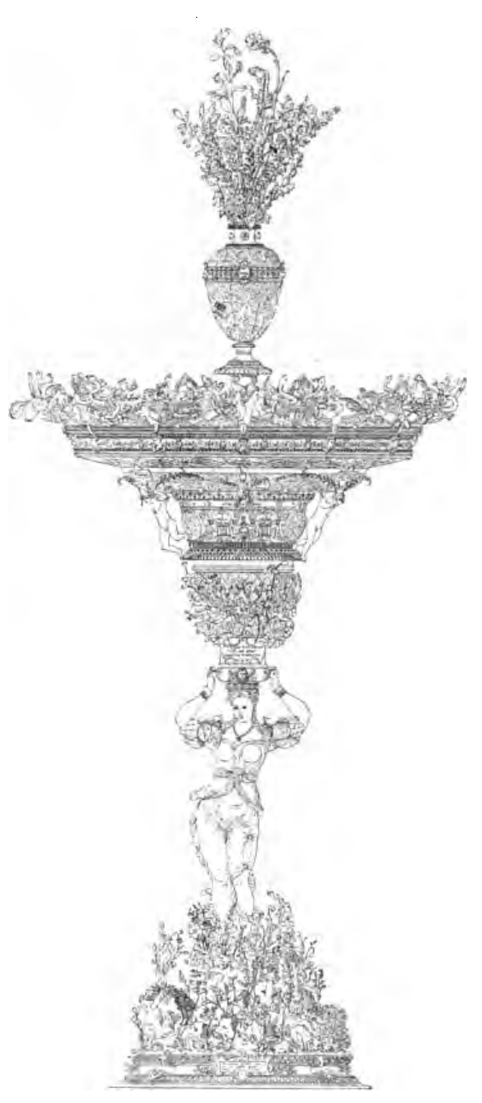
Wir sind daher jetzt schon in der Lage, gewisse charakteristische Züge der wichtigsten Arbeitsstätten, wie die von Nürnberg, zu erkennen, ebenso eine gewisse Gruppe von Augsburger Silberarbeiten des XVII Jahrhunderts, ferner den bestimmten Typus der Goldschmiede von Danzig im XVII Jahrhundert, welche für den polnischen Markt mit stark herausgetriebenen Medaillons und Blumenstücken arbeiten u. a. m.

Wir dürfen aber nicht erwarten, daß sich eine derartige Charakteristik für alle Stellen oder mit völliger Sicherheit ergeben wird. Durch den deutschen Kunstbetrieb des XVI und XVII Jahrhunderts geht ein gemeinsamer Zug, der bedingt ist zunächst durch das Wandern der Gesellen, welche die Hauptorte ihres Betriebes, vor allem Nürnberg und Augsburg, aufsuchen, dann aber durch die Ornamentstiche, welche jede Wandlung des Geschmackes gleichmäßig überallhin verbreiten. Sehr häufig werden auch Meister von Ruf zur Ausführung fürstlicher Aufträge an fremde Höfe gezogen. Den Holländer Paul van Vianen finden wir als Gesellen in Italien, 1590 als Meister in München und 1610 als Hofkünstler in Prag. Solche Meister bilden dann auch wohl vorübergehend eine kleine Schule: Von einem Braunschweiger Arbeiter Körver in Stettin 1616 der Silberaltar in Rügenwalde [Nachbild. einer Platte an Wand 541].

Noch schwieriger als der Kunstcharakter der einzelnen Städte wird sich der der einzelnen Meister feststellen lassen. Hier sind wir noch mehr darauf angewiesen, was uns der Zufall an Arbeiten erhalten hat. Wir besitzen in den Mitteilungen von Neudörffer und Doppelmayr über Nürnberg, von Stetten über Augsburg die Namen derjenigen Meister, welche ihrer Zeit als die vorzüglichsten angesehen wurden; aber viele derselben, welche hier in erster Reihe erscheinen, wie die Nürnberger H. Maslitzer, † 1574, Hans Krug der Ältere, † 1514, der Jüngere, † 1519, und deren Namen daher immer wieder aufgeführt werden, sind für uns ein leerer Schall, da keines ihrer Stücke nachweisbar ist.

Aber selbst diejenigen Meister, welche wir durch eine Reihe gestempelter Stücke nachweisen können, erscheinen

vielfach schwankend. In manchen Fällen sind die betreffenden Meister nicht sowohl Handwerker als Unternehmer. Die Zunftordnung von Straßburg bestimmt ausdrücklich, daß ein Meister, der bei einem anderen Meister Arbeiten in Auftrag gibt, auf diese Stücke seinen eigenen Stempel schlagen darf. In den Rechnungsbelegen fürstlicher Schatzkammern steigert sich die Unsicherheit noch dadurch, daß hier gewöhnlich der Lieferant genannt wird, welcher zwar auch Meister sein kann, aber zum guten Teil die Arbeit an andere überträgt.



Tafelaufsatz von Wenzel Jamnitzer, 1549.
1 m hoch.

Der Zweifel über selbständige Ausführung der Arbeit erstreckt sich sogar auf den Hauptmeister von Nürnberg, Wenzel Jamnitzer, unter dessen Stempel auch ganz unbedeutende Arbeiten umlaufen, wie der Becher in der Schatzkammer von Moskau. Wenzel Jamnitzer ist 1508 in Wien geboren, wird im Jahre 1534 in Nürnberg Meister und stirbt als Goldschmied Sr. Majestät des Kaisers 1588, hoch in Würden und als Haupt einer zahlreichen Familie. In ihm erscheint die Formenwelt der Renaissance,



Kaiserbecher von Wenzel Jamnitzer. Um 1570. 0,67 hoch.

die Anlehnung an die antike Art am festesten begründet. Erhalten ist von seinen Arbeiten der bekannte Tafelaufsatz, der 1549 vom Rate zu Nürnberg angekauft, im Jahre 1806 an den Nürnberger Merkel verkauft wurde, als Merkelscher Tafelaufsatz im Germanischen Museum stand, bis er 1880 in die Sammlung Rothschild in Frankfurt a/M. und mit dieser nach Paris überging. Dieses Hauptwerk Nürnberger Goldschmiedekunst zeigt alle Vorzüge und Schwächen derselben, eine überaus reiche und liebevolle Durcharbeitung aller Teile, die höchste Geschicklichkeit in der Behandlung des Materials, klare Wiedergabe selbst der zierlichsten Naturformen durch einen meisterhaften Guß, Vergoldung und Schmelzfarben von funkelndem Farbenreiz; aber dabei ein Haften an den Einzelheiten, welches zu einer spielenden Überladung führt. Nur in der Figur der »Mutter Erde«, welche den Schaft trägt, ist ein völlig freier, künstlerischer Schwung. Zu diesem Aufsatz gehörte ein Gegenstück; das Modell für die große Figur im Schaft, in Buchs geschnitten, befindet sich im Museum, Schr. 133. In Berlin besitzt von Jamnitzer das Königliche Schloß einen großen Pokal um 1570

[Nachbild. Schr. 549]. Auf dem Deckel sind dargestellt Kaiser Maximilian II, der Pfalzgraf Philipp Ludwig von Neuburg und die Bischöfe von Bamberg, Salzburg und Würzburg, am Körper die Wappen von vier Städten, darunter Augsburg und Nürnberg. [Die Veranlassung zu dieser Zusammenstellung, wahrscheinlich eine ganz äußerliche, ist noch nicht bekannt, vgl. Seidel.] Am Schaft allegorische Figuren. Sämtliche Teile dieses Pokals sind gegossen, die Ornamente nach Modellen, welche in Treibearbeit hergestellt sind.

Die silbernen Kästen von Jamnitzer vgl. S. 106. In Wien sind vier halblebensgroße Figuren in Messingguß und vergoldet die letzten Trümmer einer drei Meter hohen Tischfontäne, des »Lustbrunnens«, der mit einer ganzen



Grabplatte des Wenzel Jamnitzer. 0,19 hoch.

Schar von Figuren belebt war. Das Museum in Berlin besitzt den Bleiabguß der Grabplatte [Schr. 595], welche Jamnitzer selbst für sich im Jahre 1585 verfertigte. Dieselbe enthält sein Brustbild, sein Wappen, die Figur der Mutter Erde aus dem Aufsatz und vier allegorische Figuren aus einem Werk über Perspektive, das er 1558 herausgegeben hatte.

Außer Wenzel sind noch vier andere Jamnitzer bekannt. Sie zeichnen alle mit dem Löwenkopf, wobei der zugezetzte Buchstabe W Wenzel, B Barthold, C Christoph, H Hans, A Abraham bezeichnet. Unter diesen ist Christoph Jamnitzer der bedeutendste. Das Museum besitzt von ihm die Tischfontäne in Gestalt eines Elefanten [S. 92]. Im Hofmuseum in Wien eine prachtvolle Schüssel mit einem Triumphzuge nebst schöner Kanne, im Kreml zu Moskau ein mächtiger Adler vom Jahre 1595.



Dianapokal von Hans Petzolt. Nürnberg um 1580. 0,79 hoch.

Neben Jamnitzer erscheint als einer der vorzüglichsten Nürnberger Meister Hans Petzolt, geb. 1551, Meister 1578, Ratsherr 1611, † 1633. Von ihm besitzt das Berliner Schloß den großen Pokal mit der Diana [Nachbild. Schr. 549], ferner das Museum den Traubenbecher [vgl. S. 60] und einen kleinen Humpen, alle drei Werke ersten Ranges, und die beiden ersten sehr bemerkenswert für die erwähnte Erscheinung, daß der gotische Formenkreis gegen Ende des XVI Jahrhunderts noch seine Lebenskraft bewahrt hat. Der Dianapokal [ein ganz verwandter bei Fürst Esterhazy und zwei ähnliche in der Sammlung Rothschild] hat aus der Gotik den Aufbau, die durchgehende Buckelung und selbst das krause Blattwerk beibehalten. In freien Renaissanceformen gehalten ist dagegen der kleine Humpen des Museums [Schr. 560] mit drei ovalen Reliefs, darstellend die Verkündigung, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige, zwischen den Feldern Karyatiden. Von ausgezeichneter Form ist der Henkel, die Behandlung des Reliefs von einer Weichheit und Zierlichkeit, wie sie nur auf wenigen Arbeiten gefunden wird. Von gleicher Vollendung ist der schöne Becher aus dem Besitz der Gräfin Zichy [Nachbild. Schr. 549] vom Jahre 1580, ferner der Meerschneckenbecher, von einem Triton getragen, aus

dessen Schneckenhaus die Halbfigur einer Nymphe, mit einem Spiegel in der Hand, hervorwächst, vorhanden in der Sammlung des Königs von Württemberg, bei Graf Esterhazy und im Skogkloster bei Stockholm. [Eine Nachbildung des Württembergischen Exemplares in Schr. 549]. Petzolt erscheint in dem Silberzettel der Stadt Nürnberg von 1613 als Verfertiger [Lieferant?] von 84 Stücken, darunter Becher



Humpen von Hans Petzolt. Nürnberg um 1580. 0,17 hoch.

in 16 und 17 Wiederholungen. In den Lieferungen für Moskau ist er mit minderwertigen Stücken vertreten.

Als hervorragender Nürnberger Meister erscheint auch Nikolaus Schmidt um 1582, von welchem einige der edelsten Stücke des Grünen Gewölbes herrühren.

Die Reihe der Nürnberger Meister, die wir jetzt mit ausgeführten Stücken belegen können, ist sehr groß, bei Rosenberg über hundert, aber die meisten Arbeiten zeigen

kein persönliches, sondern nur das allgemeine Gepräge der Schule. Zu bedauern ist, daß wir keine Kenntnis haben von den Arbeiten der Dürer, besonders des Vaters, † 1502. Albrechts Bruder Hans, bis 1512 Goldschmied, sodann Maler, gehört zu der Nürnberger Künstlerkolonie in Krakau [vgl. den Silberkasten in Petersburg S. 107]. In Krakau befindlich, mit dem Nürnberger Stempel, aber ohne Meisterzeichen, der silberne Altar von 1538, vielleicht von Melchior Bayer.

In Augsburg können wir die Arbeit des XV Jahrhunderts nur schwer verfolgen [Hufnagel 1482 vgl. S. 51]. Auch hier gewinnen die von Stetten genannten Namen für uns keinen Körper. Erhalten sind einige Arbeiten von Georg Seld, darunter der erwähnte Klappaltar [S. 70] und die Hülle des Ulrichkreuzes in Augsburg 1494 von Nicolaus Seld. Auch aus der ersten Hälfte des XVI Jahrhunderts sind die Augsburger Arbeiten in unseren Sammlungen selten. Der Lutherbecher von 1525 [S. 81], einige ähnliche im Kreml. Die Blüte der Augsburger Arbeit und einer der schönsten Pokale der ganzen Renaissanceperiode ist der Becher der Bankmetzger in Augsburg um 1580, jetzt im Nationalmuseum in München, ohne Stempel [Nachbild. in Schr. 549]. Die herrlichen Schalen sind schon S. 89 erwähnt. Die Zahl der Meister in Augsburg ist sehr groß; um 1580 zählt man 170, im Jahr 1740 sogar 275 Meister. Im XVII Jahrhundert gewinnt Augsburg einen erheblichen Vorsprung vor Nürnberg und liefert den größten Teil des Bedarfes nicht nur für Deutschland, sondern auch für alle nordischen Reiche — große Mengen in den Schatzkammern auf dem Kreml und im Patriarchenpalast zu Moskau —, aber auch nach Frankreich, Italien und Spanien hin. Die Arbeit nimmt etwas Fabrikartiges an. Die häufige Wiederholung der Modelle, die Verwendung der-

Meerschneckenbecher von Hans Petzolt. 0,56 hoch.

selben an ganz verschiedenartigen Gegenständen ohne bestimmte Rücksicht auf die Form ist schon bei den Augsburger Kästen erwähnt.

Unter den uns bekannten Augsburger Meistern des XVI Jahrhunderts ist Mathäus Wallbaum zu nennen, der nach 1588 zünftig wird. Am Pommerschen Kunstschrank und den verschiedenen [S. 113 erwähnten] Altarwerken ist seine Arbeit zu verfolgen. Auch der Hirsch mit der Diana [S. 84] ist von ihm in zwei bekannten Exemplaren gearbeitet. Aber wie wenig individuell solche Arbeiten sind, zeigt der Umstand, daß dieses Modell auch von zwei anderen Augsburger Meistern mit den noch unbekannten Marken JF und JM gefertigt ist.



Becher der Bankmetzger in Augsburg. Um 1580. 0,41 hoch.

David Altensteter, † 1617, ist vor allem bekannt durch seine besondere Kunst der Schmelzarbeit auf Silberplatten mit fein verteiltem Ornament, welches tief gelegt und mit farbigem Schmelz überzogen ist. Von seinen Arbeiten erhalten sind die für Rudolf II gefertigte österreichische Kaiserkrone und die Insignien vom Jahre 1602, eine Standuhr in Wien, ein silbernes Spinett in Pest, Teile des Pommerschen Kunstschrankes und vielerlei an Waffen. Von Christoph Lenker, † 1613, dem Mitgliede einer sehr gerühmten Familie, ist im Hofmuseum zu Wien eine Schüssel erhalten. Die späteren Augsburger Meister siehe S. 154.

München verdankt seine Kunstblüte im XVI Jahrhundert vorwiegend dem äußerst prachtliebenden Hof, von dessen Schätzen ein ansehnlicher Teil in der Reichen Kapelle und Schatzkammer erhalten ist. Eine sehr wichtige Ergänzung dieses Bestandes gewinnen wir durch ein gemaltes Inventar, das der Hofmaler Hans Mielich, geb. 1515, † 1572, angefertigt hat. Einige der dargestellten, zumeist aus Gold gefertigten und mit Edelsteinen reich bedeckten Stücke mögen auch

auf seine Erfindung zurück gehen. Auch die Stücke in dem gemalten Inventar der St. Michael-Hofkirche [S. 52] werden zumeist als Münchener Arbeit derselben Zeit anzusehen sein.

Einen norddeutschen Meister zeigt uns der Nachlaß des Jakob Moers in Hamburg, † 1612, der hauptsächlich für die holsteinischen Fürsten und den dänischen Hof tätig war und von dem über achtzig Werkzeichnungen in der Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums erhalten sind.

In Frankfurt a. M. ist eine für die gesamte deutsche Kunst sehr wichtige Persönlichkeit, Theodor de Bry, geb. 1528 in Lüttich, † 1598 in Frankfurt, wo er vornehmlich als Kupferstecher tätig war, ebenso wie seine Söhne Johannes Israel und Johannes Theodor. Die Stiche dieser Männer gehen weniger auf die Gesamtgestalt der Geräte, haben dagegen auf die Ornamentation und figürliche Verzierung durchgreifenden Einfluß gewonnen.

Gut unterrichtet durch besondere Forschungen sind wir über die Arbeiten von Straßburg, Wismar, Aachen, Breslau, Königsberg, Riga. Auch Halle, Dresden und Magdeburg lassen sich übersehen. Berlin wird erst an späterer Stelle zu erwähnen sein. Es steht zu erwarten, daß die Lokalforschung auf diesem Gebiete, nachdem jetzt die Wege gebahnt sind, das Bild deutscher Goldschmiedekunst sehr erheblich bereichern und ausbilden wird.

Die Arbeiten von **Anton Eisenhoit** in Warburg [Schr. 543], eines bis zur Ausstellung in Münster i. W. 1879 noch unbekannten Meisters, bilden eine vom sonstigen deutschen Kunstbetrieb fast losgelöste Erscheinung. Eisenhoit ist 1554 in Warburg in Westfalen geboren, wahrscheinlich aus einer Goldschmiedefamilie, war als Zeichner und Kupferstecher um 1580 in Rom tätig; seit 1588 lebt er bis 1603 in Warburg als Kupferstecher und Maler, hauptsächlich aber als Goldschmied und hat als solcher für die Familie Fürstenberg gearbeitet. Erhalten ist uns die silberne Altarausstattung für Theodor von Fürstenberg, Fürstbischof von Paderborn, von 1588—89 gearbeitet und noch im Besitze der Familie in Herdringen befindlich. Die Nachbildung im Kunstgewerbe-Museum gibt das Original in vollendeter Treue wieder.

Wir haben in Eisenhoit einen der vielfach in Italien — so auch s. Z. von Cellini — beschäftigten deutschen Goldschmiede. Er hält nach seiner Rückkehr die italienischen Erinnerungen lebendig und arbeitet mit großem allegorischen Pomp ohne Rücksicht auf die engen deutschen Verhältnisse, andererseits ist er von der deutschen kirchlichen Tradition so weit abhängig, daß er die gotischen Formen der Geräte

beibehält. Das prachtvolle Kruzifix ist eine direkte Nachbildung eines in der Warburger Stadtkirche erhaltenen



Kruzifix von Anton Eisenhoit. Warburg 1589. 0,69 hoch.

Stückes der Spätgotik, die Anlage, alle Architekturteile und selbst die Blattrosetten sind auch bei ihm noch gotisch, dagegen die Einzelheiten, besonders die Reliefs auf der

Fußplatte, in freiester Spätrenaissance. Der Kelch zeigt die Gotik nur in den Umrißlinien, alle Einzelheiten, auch schon die Architektur des Nodus, sind Renaissance.

Die Deckel für zwei Meßbücher in Silber getrieben sind künstlerisch ganz frei und gehören zu dem Schwungvollsten und Besten, was uns diese Periode der Spätrenaissance, Italien mit eingeschlossen, erhalten hat. Auf dem Pontificale Romanum Vorderseite: Aaron als Vertreter des Alten Testaments, in den Nischen die vier Kirchenväter, schwebende Engel mit dem Wappen. Rückseite: der Papst als Vertreter des Neuen Testaments kniend vor der Maria, in den Nischen die vier Evangelisten, unter Kindergruppen und die beiden Flüsse von Paderborn, die Lippe und Diemel, bezeichnet Lupia und Dimula, als bärtige Flußgötter wie Tiber und Nil gestaltet. — Auf dem Kölner Missale als Gegenstücke das Passahfest und das Abendmahl, eingefaßt von Darstellungen der Jahreszeiten in zumeist nackten Gestalten der antiken Mythologie, Figuren von hoher Schönheit.



Buchdeckel von Anton Eisenhoit. Warburg 1590. 0,36 hoch.

Der Weihwasserkessel enthält ovale biblische Darstellungen und ein Rundbild im Boden; der zugehörige Sprengwedel von zierlichster Bildung hat auf dem Schaft allegorische Figuren antiker Art. Die Kußtafel mit architektonischer, teils gotischer, teils Renaissance-Einfassung. Völlig in gotischer Architektur das [in der Nachbildung nicht vorhandene] Rauchfaß.

Von Eisenhoit ferner das Schützenkleinod von Warburg 1592 und der Fuß für ein Kruzifix in der Patrokluskirche zu Soest mit sehr keck gearbeiteten Figuren; in Herdringen ein Kelch von ihm begonnen, nach seinem Tode 1603 von einem Goldschmiede Otto Meier aus Lichtenau vollendet. Zeitlich und örtlich ihm nahestehend das silberne Innungszeichen der Zinngießer von Münster 1613 von Hermann Pothof, nur in Nachgüssen erhalten [S. 78]. Gutes Exemplar im Beuth-Schinkel-Museum.

Die übrigen Länder

Frankreich, das schon gegen 1300 die Abstempelung einführte, hat über seine älteren Goldschmiedearbeiten literarisches Material gesammelt, welches das hohe Ansehen erkennen läßt, in welchem die Kunst dort gestanden. Schon im XVI Jahrhundert gehören Goldschmiede zu den Künstlern, welchen Werkstätten im Louvre eingeräumt werden. Cellini hat 1537 und 1540—45 in Paris gelebt und dort Schüler hinterlassen. Von ausgeführten französischen Arbeiten des Mittelalters und der Renaissance sind dagegen nur vereinzelte Stücke erhalten. Im Kunstgewerbe-Museum, Schr. 543, eine kastenförmige Monstranz auf Fuß von 1541. Von den Ornamentstechern ist der wichtigste Etienne de Laulne 1519—1583, welcher seinen Wohnsitz zeitweilig in Straßburg und Augsburg hatte.



Reliquientafel. Portugal 1588. 0,50 hoch.

In Spanien hat sich eine höchst überladene mit maurischen Elementen durchsetzte Gotik bis spät in das XVI Jahrhundert erhalten. Das Zuströmen von Gold aus der Neuen Welt zeitigte eine unerhörte Pracht massiven Gerätes, welches schnell wieder zerstört wurde. Erhalten sind im Lande kirchliche Geräte, zum Teil große Aufbauten für Aufnahme der Monstranz — Custodia. In den eigentümlichen Formen der spanischen Renaissance eine Reliquienmonstranz 1588 aus Coimbra in Portugal, ferner zwei Kelche und ein Ciborium und der schöne Fuß eines Kruzifixes aus dem Ende des XVI Jahrhunderts; aus Kupfer getrieben und vergoldet auf geschweiftem Fuß und kantigem Schaft die Fassung eines viereckigen Spiegels, Mitte des XVI. Jahrhunderts. [Alle in Schr. 552.] Kannen und Becken von portugiesischer Arbeit mit einer dichtgedrängten Masse von Figuren in Wien und in der Sammlung des verstorbenen Königs von Portugal.

England hat bereits 1238 in London eine Goldschmiedeinnung, die 1327 schon eine Ordnung erhält. Die Eintragungen in der Halle der Goldschmiede sind ebenfalls früh geregelt, seit 1363 Meisterzeichen, seit 1438 Jahresbuchstaben, so daß uns die »Hall-Marken« einen völlig sicheren Anhalt über die Entstehung der Stücke geben. Aber die Stücke selbst aus dem XVI Jahrhundert sind sehr selten.

England scheint in dieser Zeit unter dem Einflusse deutscher Kunst gestanden zu haben. Hans Holbein entwarf 1526—28 und 1532—43, was für den Hof gebraucht wurde; dennoch ist ein Bericht von 1613, der besagt, »bis vor nicht langer Zeit seien alle Goldschmiede in London Deutsche gewesen«, stark übertrieben.

Von ausgeführten Arbeiten besitzt das Kgl. Schloß in Berlin zwei große Feldflaschen mit schöner Gravierung von 1579, davon eine nachgebildet in Schr. 549. Ein Pokal von 1611 aus englischem Privatbesitz [Nachbild. Schr. 550]. In Emden ein überreicher Pokal von 1598.

Die Niederlande haben im XVI Jahrhundert für die Goldschmiedekunst wohl eine größere Bedeutung gehabt, als man bisher hat nachweisen können. Ornamentstiche sind nicht genügend vorhanden, aber die Bilder der Zeit zeigen die große Vorliebe für Prachtgerät in einer überreichen Nachbildung der italienischen Renaissance, welche dorthin früher gelangt ist als nach Deutschland. Zu den bisher als niederländisch erkannten Arbeiten gehört eines der Hauptstücke des Louvre [Nachbild. an der Eingangswand des Silbersaales], Kanne und Schale mit Darstellung der Eroberung von Tunis durch Karl V, in Silber und farbigem Schmelz, gearbeitet in Antwerpen 1535, beide Geräte bedeckt mit einer von kleinen Figuren wimmelnden historisch getreuen Darstellung, von trotzdem dekorativem Gesamtcharakter. Arbeit von Antwerpen ist auch ein Hauptstück des Schatzes des Kreml, eine Kanne mit Perlmuttereinlagen. In ähnlicher Art einige Kannen in belgischem Privatbesitz, in Amsterdam das Horn von 1566, in Vere der Becher von 1546, vielleicht auch Stücke in Wien und Florenz.

Besonders beliebt sind in der niederländischen Kunst die Schalen, die wir auf den gemalten Stilleben häufig dargestellt finden. Auch als Form für Ehrengeschenke: Die Schale von Breda [Nachbild. in Schr. 549], ein hohes Deckelgefäß, ganz als Schaugerät ausgebildet, ist im Jahre 1595 von den holländischen Ständen dem Grafen Philipp von Hohenlohe als Hochzeitsgeschenk überreicht zur Erinnerung an die Eroberung der Stadt Breda, bei welcher er

werktätig Hilfe geleistet hat. Auf Boden und Deckel der Schale innen und außen sind die betreffenden Vorgänge ganz genau mit Plänen und Verschanzungen, teils in er-



Kanne mit der Eroberung von Tunis. Antwerpen 1535 0,46 hoch.

habener Arbeit, teils graviert dargestellt und mit Zahlen versehen, welche sich auf eine ausführliche Beschreibung



Schale von Breda. Holland 1595. 0,61 hoch.

beziehen. Wahrscheinlich niederländisch sind die 12 Schalen in den jetzt zerstreuten Sammlungen Spitzer und Rothschild mit antiken Darstellungen und den freistehenden Figuren der Cäsaren in der Mitte der Schale. Unter den Ornamentstechern des XVI Jahrhunderts zeigt Vredemann de Vriese um 1560 sehr starke Anlehnung an italienische Arbeiten. Im Banne der italienischen Kunst erscheint auch der vortreffliche Utrechter Meister Paul van Vianen, † nach 1610 [S. 118], welcher die malerische Wirkung des Reliefs mit einer sonst kaum erreichten Freiheit und Meisterschaft beherrscht, ähnlich hierin dem Eisenhoit, der wie Vianen in Rom gebildet ist, so daß wir in den Arbeiten dieser beiden Meister einen Abglanz von der italienischen Kunst um 1570 gewinnen. Theodor de Bry vgl. S. 126. Adam van Vianen, † 1627, ist durch zahlreiche Ornamentstiche der Vertreter eines schwülstigen, mit Fratzen und Gesichtsteilen durchsetzten Knorpelstiles. Die Stiche des Niederländers Goltzius, † 1617, geben ihrer Zeit die beliebtesten Vorbilder für figürliche Darstellungen.

Die Schweiz erscheint im wesentlichen dem deutschen Betriebe angeschlossen. Von Zunftsilber bürgerlichen Charakters ist dort vieles noch im alten Besitz.

Dänemark hat schon 1491 selbständige Marken, erhält aber seinen Bedarf an künstlerischen Stücken vorzugsweise aus Deutschland.

Barock, Rokoko und Neuzeit

Die Kunstübung der Barockperiode setzt sich nicht mit fester Grenze gegen die Spätrenaissance ab. Die überschwenglichen Formen, welche wir als barock bezeichnen, die in Italien, in Michel Angelos Kunstweise wurzelnd, sich bereits um die Mitte des XVI Jahrhunderts melden, sind nach Deutschland erst gegen Ende des XVI Jahrhunderts vorgedrungen und haben auch damals zunächst nur von der Architektur und der architektonischen Plastik und Malerei Besitz ergriffen, ohne die zähe Überlieferung des Kunsthandwerkes sofort zu überwinden. Eine Art von Scheide bildet der Dreißigjährige Krieg, welcher die Kunstübung zwar nicht völlig aufhören machte, aber sie doch vielfach unterbrach, und der vor allem den alten Bestand von Silber- und Goldgerät stark angriff, so daß nach Wiederkehr ruhiger Zustände aller Orten Neues geschaffen werden mußte, daß sich nunmehr leichter einer neuen Gestalt anbequemte.

Sehr merkbar sind äußere Einflüsse, zunächst der Einfluß der Niederlande, wo man sich im XVII Jahrhundert

das italienische Formenschema in der Architektur und dem Möbelwesen auf heimatliche Bedürfnisse zurecht gestutzt hatte und auch in der Gefäßbildnerei von der Tradition absah und sich handliche Grundformen von einfachen, nicht immer anmutigen, oft sogar schweren Umrissen schuf. Noch stärker als mit den Formen ist der Bruch mit dem Ornament der Renaissance. An die Stelle desselben treten willkürliche Bildungen, wie das erwähnte Knorpelornament, Einflüsse von China, vor allem aber die Liebhaberei für die Blumen. Die Blumenzweige behalten in den Silberarbeiten jener Zeit noch die Führung der antiken Akanthusranke und ordnen Stengel und Laub in rhythmischer Folge ohne Berücksichtigung des natürlichen Wachstums, aber die Blüten selber wachsen über das Ornamentale hinaus zu malerischer Erscheinung in üppiger Entfaltung ihrer bewegten Blätter. Glänzendstes Beispiel für einen derartigen, ganz aus Blumen bestehenden Schmuck ist die Kassette im Louvre, aus dem Besitz der Königin Anna um 1650, ganz aus Gold gegossen und geschnitten, daher etwas spitz und scharfkantig. In der Silberarbeit werden die Blumen weich und rundlich aus dem Körper herausgeholt und sind in dieser Hinsicht wahre Musterstücke echter Treibarbeit. Das Figurenwerk enthält Nachklänge klassischer Tradition; pompöse Darstellungen aus der antiken Geschichte sind beliebt, vornehme Figuren in zeitgenössischer Erscheinung noch selten. Sehr häufig dagegen rundliche Kinderfiguren in der Art des Rubens, genrehafte Szenen wie auf den gleichzeitigen niederländischen Bauernbildern und Handwerker in ihrem Betrieb. Als Träger der Silbergeräte neben den Tritonen und Nymphen erscheinen die Kinder, Buttenmänner mit ihren Kiepen, Köche mit Kesseln, Bettler mit Körben.



Barockvase. Ornamentstich von Giardini. Rom 1714.

Gegen Ende des XVII Jahrhunderts beginnt die Herrschaft von Frankreich. Der Hof Ludwigs XIV ist das Vorbild für die deutschen Höfe, welche jetzt den Vortritt

vor dem verarmten Bürgertum nehmen. Von größestem Einfluß wird der Umstand, daß die leitenden Künstler von Paris wie der Architekt Le Pautre, † 1682, und Berain, † 1711, ihre ausgeführten Arbeiten und Entwürfe in Tausenden von Stichen veröffentlichen, welche in Augsburg nachgestochen und über ganz Deutschland verbreitet werden. Für Frankreich sind wir noch mehr als für Deutschland auf Abbildungen und literarische Quellen angewiesen. Das Bild, welches wir erhalten, ist ein sehr vollständiges. Die Verwendung von Gold zur Begründung eines Hausschatzes tritt zurück, statt dessen finden wir die massenhafte Aufhäufung von Silber, bereits im Nachlaßinventar Mazarins 1661. In die große Staatsmanufaktur gewerblicher Künste, welche Ludwig XIV in den alten Räumen der Gobelins einrichtete, wird auch die Gold- und Silberschmiedearbeit aufgenommen. Hervorragende Meister werden berufen: Claude de Villiers 1665 aus England, Loir aus Frankreich, Fucci aus Italien. Daneben bleiben die Werkstätten bevorzugter Meister im Louvre bestehen, wie Claude Ballin, † 1754, und Thomas Germain. Als der König 1667 die Manufaktur besucht, werden ihm als fertig vor gelegt: 24 Becken mit Kannen, 2 Wannen von 6 Fuß Länge, 24 Kübel für Orangenbäume, Vasen für die Balustraden der Gärten und noch vieles mehr. Auf dem kurz darauf gewirkten Wandteppich, der diesen Empfang darstellt, finden wir einen Teil der Prachtgefäße abgebildet. Die Formen dieser für monumentale Wirkungen in den weiten Räumen von Versailles berechneten Stücke erscheinen schwer, mehr für Bronze als für Silber erfunden. Die leichtere, mehr auf das Boudoir gerichtete Lebensführung der nächstfolgenden Periode, der Régence, knüpft an die zierlicheren Vorbilder an, welche Berain bereits gegeben hatte, und welche von Meissonnier, † 1750, in den übermütigen Stil des Rokoko übergeführt werden. In diesen Arbeiten, welche uns lediglich in den von Meissonnier selbst besorgten Veröffentlichungen überkommen sind, ist die Leistungsfähigkeit des Silbers zu leichtester Eleganz in gleichem



Becher. Nürnberg um 1700. 0,13 hoch.

Streben ausgebildet wie in dem phantastischen Turmwerk der spätgotischen Monstranzen. Der folgende Führer französischer Silberschmiedekunst, Pierre Germain, hat uns ebenfalls sein Lebenswerk in sorgsamer Publikation von 1747 hinterlassen. Gleichnamig, aber nicht mit ihm verwandt ist der Goldschmied von Louis XV, Thomas Germain, † 1748, und dessen Sohn François Thomas Germain. Von letzterem sind in Portugal und in Petersburg Arbeiten von 1761 erhalten, welche den großen Ruhm des Meisters allerdings vollauf bestätigen; sie zeigen bewegte, aber doch zugleich ruhige Flächen mit sparsamen, aber kecken und künstlerisch vollendeten ornamentalen Zutaten.

Die Rokokoformen, Stil Ludwigs XV, werden ebenso wie die früheren französischen Erfindungen nach Deutschland übertragen, hier aber weit krauser, willkürlicher und schwerer behandelt und länger beibehalten als in Frankreich. In Italien kommt man mit dem Rokoko noch weniger zurecht und überladet es, wenn man es anzuwenden sucht.

Die Umkehr zu reineren Formen unter Ludwig XVI, welche in Frankreich am Hofe bereits um 1755, in weiteren Kreisen bald nach 1760 beginnt, macht sich in Deutschland vor 1780 kaum bemerkbar. Die antike Formenwelt wird, wie einst im Beginn der Renaissance, zum Vorbild erklärt, sie ergibt durch die Funde von Pompeji weit reichere Motive für eigentliche Gefäße als im XV Jahrhundert. Die streng klassischen Formen des Empirestiles im Ausleben dieser Entwickelung fanden Deutschland durch Kriegsnöte zu sehr zerrüttet, als daß es ernstlich in die Arbeit hätte eintreten können.

Von der Arbeit des XVII Jahrhunderts ist uns hinreichend viel erhalten, um uns ihr Bild darzustellen. Dagegen ist das Silbergerät des XVIII Jahrhunderts, vor allem das Silbergerät des Rokoko in den öffentlichen Sammlungen, sehr selten. Als die französische Revolution und die darauf folgenden Kriegsnöte einbrachen, waren die Formen des Rokoko als die zunächst überwundenen am wenigsten geschätzt, und so wurde allerorten zunächst das Silberzeug dieser Periode geopfert. Das Silber, welches Ludwig XIV in unendlichen Mengen anschaffen ließ, ist von ihm selbst wenige Jahre später eingeschmolzen. Zentnerweise ist das Silber und das ganze goldene Service aus dem Berliner Schloß am Ende des Jahrhunderts in die Münze gewandert. Dagegen sind naturgemäß die Ornamentstiche jener Zeit und auch Originalzeichnungen der Künstler in großer Menge vorhanden. Die ersteren besitzt die Ornamentstich-Sammlung des Museums in seltener Vollständigkeit, von den letzteren ist aus französischen Bibliotheken vieles veröffentlicht.

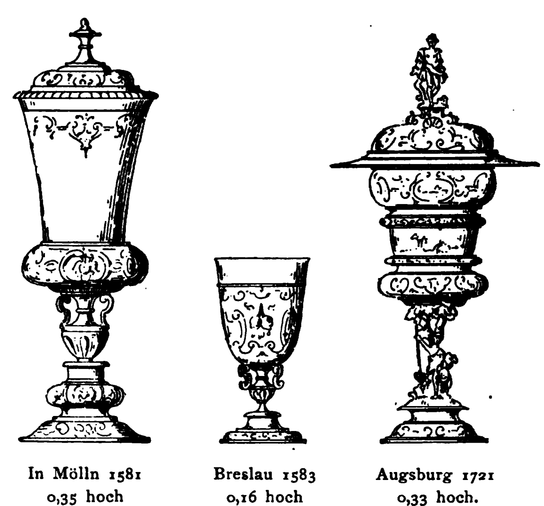
Die Formen der Geräte

Die Zeit des Barock und des Rokoko hängen in der Silberarbeit noch enger zusammen als in der Architektur und Malerei, da die Bedürfnisse in diesen Zeitläufen nahezu dieselben bleiben. Das reine Silber tritt in den Vordergrund; das Silber bleibt der Zweckmäßigkeit wegen für Gebrauchsgerät in der Kirche und bei der Toilette vergoldet, für Schaugerät und auch für Tischgerät herrscht die weiße Farbe des Silbers, welche auch nicht durch Teilvergoldung unterbrochen wird. Der Schmuck der Schmelzfarben beschränkt sich auf kleine Einsätze, die Bemalung mit Lackfarben ist völlig abgestreift. Die Folge davon ist die stärkere Belebung der Formen in Windungen und scharfen Einschnürungen auf malerische Wirkung hin; das Ornament wird voller und beansprucht selbständige künstlerische Bedeutung. Zu den farbigen Zusätzen, welche verschwinden, gehören auch die Halbedelsteine. Der Bergkristall ist durch die Erfindung des harten Kristallglases entwertet und wandert an die Kronleuchter, und da mit ihm der eigentliche Stamm für die handwerkliche Übung fortfällt, so können sich die übrigen sonst benutzten Steinarten nicht mehr halten. Die früher hochgeschätzten seltenen Materialien, Straußeneier, Kokosnüsse, sind keine Seltenheit mehr — es müßte denn ein in Deutschland gelegtes Straußenei sein, wie das in Gold gefaßte des Grünen Gewölbes — ihre Verarbeitung sinkt zu einem spielenden Betrieb herab. Dagegen bringt das XVII Jahrhundert das Elfenbein in Aufnahme. Das Elfenbein war bis zur Eröffnung der großen Handelsverbindungen mit Asien so kostbar, daß es in Europa nur in dünnen Platten als Belag verarbeitet wurde. Durch die holländischen Handelskompagnien werden große Stücke in hinreichender Anzahl eingeführt, um Prachtgefäße aus denselben schneiden zu können. Der Form des Zahnes angepaßt sind die zylindrischen Humpen, welche vorzugsweise mit menschlichen Figuren in Hochrelief belebt werden, mit Rücksicht auf die Ähnlichkeit der Textur des Elfenbeins und der menschlichen Haut. Derartige sehr kostbare Humpen werden in Silber und Gold gefaßt, mit prächtigen Bügeln und Deckeln. Im Museum prächtige Stücke in der Elfenbeinsammlung, Saal 26. Auch das Nashorn in ähnlicher Verarbeitung. Aus Indien kommt der blaßgrüne Nephrit, der Jade, meist schon in Gerätform geschnitten, und wird in Europa nur mit mäßigem Zusatze von Metall gefaßt.

Auch das Porzellan wird häufig in Edelmetall gefaßt, zunächst das chinesische, dann aber das Meißener und französische.

Sehr beliebt ist in der Barockzeit das Verarbeiten von Münzen, welche in die feine Gliederung eines Renaissancepokales nur schwer einzuordnen waren, für die aber die breiten Humpenformen der Barockzeit bequeme Fläche bieten. Im Schloß zu Berlin eine 0,96 Meter hohe Kanne von Lieberkühn in Berlin, um 1740, aus Hunderten von Talern zusammengesetzt, sowie eine große Anzahl von Bechern und Humpen ähnlicher Arbeit. Zierlicher Pokal in Schrank 553.

Innerhalb des Trinkgerätes, welches in der Silberarbeit der deutschen Renaissance die leitende Stelle einnimmt, entsteht eine nicht mehr überwindbare Einbuße durch die Einführung des Kristallglases. Führt doch selbst bei den Kaiser-



In Mölln 1581 0,35 hoch — Breslau 1583 0,16 hoch — Augsburg 1721 0,33 hoch.

krönungen in Frankfurt vom Jahre 1636 an der Erbschenk statt des silbernen einen gläsernen Pokal. Der silberne Pokal verschwindet trotzdem nicht völlig; er behält, besonders in den Zünften, jenes Recht als die symbolische Form für den Ehrentrunk, welches er bis heute noch nicht verloren hat. Zunächst schwindet die Größe; er wird zu einem Becher. In vielen Fällen übrigens, auch schon im XVI Jahrhundert, ist der Pokal lediglich ein zylindrischer Becher, der auf einen schlanken Fuß gesetzt ist. Von den eigentlichen Pokalformen stirbt, wie schon erwähnt, der Buckelbecher nicht völlig aus, aber er haftet doch nur im kleinen Handwerksbetrieb. Die künstlerische Ausführung hält sich an den Typus des Pokals aus dem Ende des XVI Jahrhunderts mit dem breiten Band um die Mitte des Körpers. Der Schaft wird sehr zierlich ge-

bildet, gewöhnlich durch eine bewegte Figur. Der Deckel erhält einen breit vorspringenden Rand und reiche Bekrönung. Von ganz hervorragender Feinheit der Augsburger Pokal von 1721, eines der bestgearbeiteten Stücke des Museums [Schr. 559].

Der kleinbürgerliche Geschmack in den Zünften macht sich bemerkbar durch die Vorliebe für plumpe Formen. Beliebt wird der zylindrische oder nach unten sich erweiternde Humpen mit flachem Boden und flachem Klappdeckel, ferner der niedrige Becher von zylindrischer Wandung, unten abgerundet [Kugelbecher], auf drei Kugelfüßen [Schr. 542]. Im Silberschatz der Halloren zu Halle sind derartige Becher



Becher. Danzig um 1710. 0,17 hoch.

Humpen. Halle um 1700. 0,20 hoch.

zu Dutzenden, fast alle mit dem erwähnten dicken Blumenwerk bedeckt. Gelegentlich wird auch an diese plumpen Formen künstlerische Mühe gewendet: Humpen von Halle mit durchbrochen gearbeitetem Mantel [Schr. 551].

Die Weinkanne kommt in der von Italien herstammenden antikisierenden Form kaum noch vor, dagegen in einer fast geradlinigen walzenförmigen, ziemlich plumpen Form, welche durch Wulste am Fuß und Deckelrand, Gravierung auf der Fläche, sowie durch einen reichen Henkel etwas belebt wird. Zahlreiche Beispiele in den Innungen in Niederdeutschland, Hamburg, Lübeck, Riga, Reval. Sehr schöne Kanne dieses Typus in Schwerin, Lüneburger Arbeit, von 1590 [Nachbildung in Schr. 550].

Für den Tischgebrauch sind an die Stelle der silbernen Weinkannen die großen Glasflaschen getreten.

Die eigentliche Masse des Silberbesitzes bildet nicht mehr das Trinkgerät, sondern das Tischgerät. Besonders beliebt sind ovale und runde Schüsseln, höchst pomphaft mit getriebener Arbeit bedeckt, auf dem Grunde gewöhnlich eine heroische, auch wohl eine Genredarstellung, auf dem Rande dick aufliegendes Blumenwerk. Es sind Platten ohne Einfassung, lediglich aus dem Silberblech getrieben, an den Kanten gewöhnlich nur ausgewellt. Auf derartigen Platten überreicht man symbolische Geschenke bei Festlichkeiten und Huldigungen, sie treten also direkt an die Stelle des alten Willkommenbechers. Auch die kleineren Teller dieser Art in Schrank 551 sind solche »Präsentierteller« als wertvolle Unterlage für Präsente.



Kanne. Luneburg 1590. 0,27 hoch.

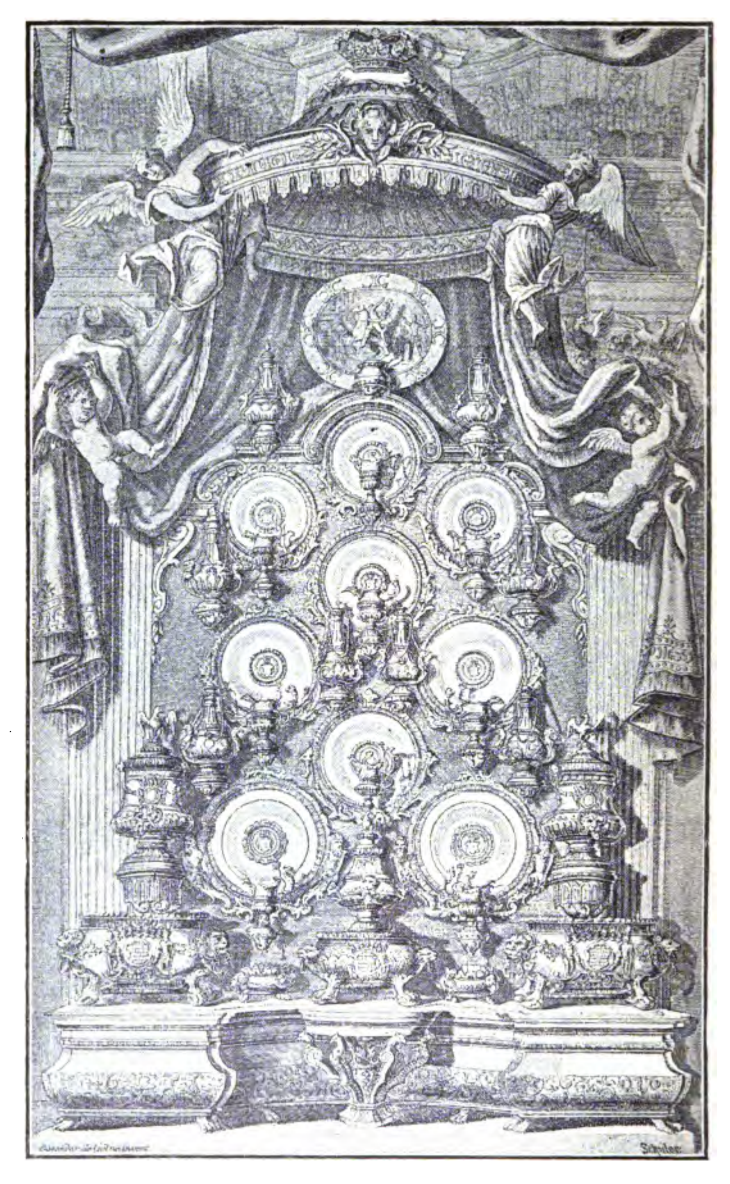
Für den Luxus der neuen Fürstenhöfe wird Tafelsilber geschaffen, welches, wie schon erwähnt, zu gleicher Zeit eine leicht kontrollierbare Ansammlung des Silbervorrates für Notfälle darstellte. Im Gegensatz zu den Pokalen der Renaissance, welche so leicht als möglich aus dünner Wandung herausgetrieben sind, finden wir das Tafelsilber des XVII und XVIII Jahrhunderts in dickem Guß hergestellt, und so schwer, daß eine einzelne Terrine des Berliner Schlosses von zwei Mann getragen werden muß. Außer den Tellern und Schüsseln, welche benutzbar bleiben müssen, ist das meiste lediglich Schaugerät, welches die Mitte der breiten Tafeln in voller Länge, oft zu zwei Reihen, einnahm, oder im Prunkbüfett

aufgebaut wurde. Ein solches Büfett ist erhalten im Rittersaale des Berliner Schlosses, eines von vielen, die hier vorhanden waren; die Silbergeräte sind nicht mehr wie bei den Festen des XVI Jahrhunderts gelegentlich aufgesetzt, sondern vielmehr fest eingefügt. Den Hauptbestandteil bilden die Becken und Kannen. Die Sitte, das Handwasser nach Tisch zu reichen, ist noch nicht abgekommen, hat aber nach Einführung der Gabeln keine ernstliche Bedeutung mehr. Daß für das Büfett in Berlin auf einmal einige zwanzig solcher Stücke beschafft und außerdem fest an der Wand befestigt



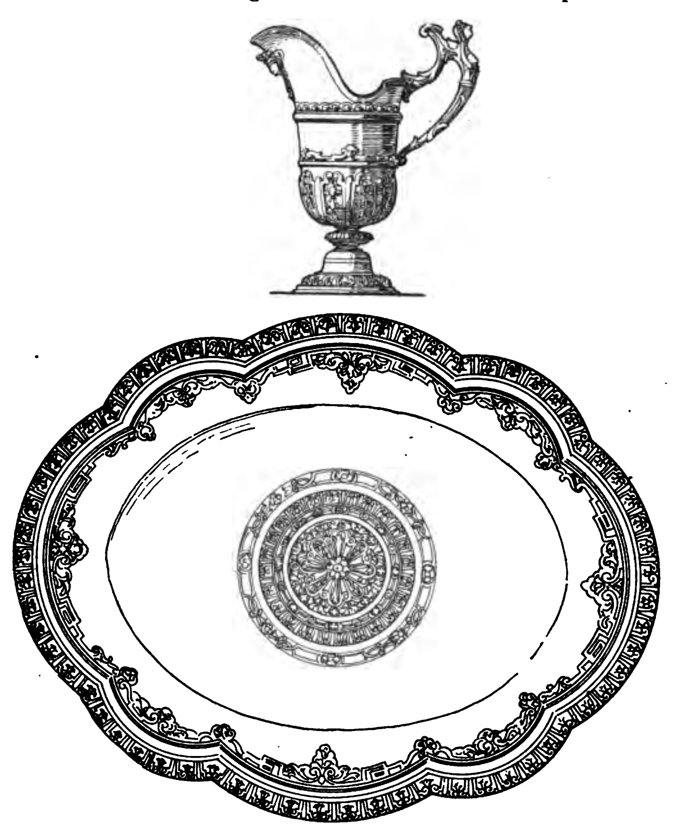
Schüssel. Arbeit von Joachim Grim. Berlin um 1680. 0,33 Durchm.

wurden, zeigt, daß sie nur noch Schaugerät sind. Kanne und Schale ganz verwandter Art, besonders schöne Augsburger Arbeit von Pfeffenhauser, Anfang des XVIII Jahrhunderts, zum Teil vergoldet, an Wand 539. Eine ähnliche, nachträglich vergoldet, im Besitz des Grafen Behr-Negendank [Nachbildung in Schr. 550]. Mehrere auch in Dresden. Bei zwei ausgezeichnet gearbeiteten Becken und Kannen mit Stempeln von Paris 1763/64 und 1777/78 sind die Becken nicht flach, sondern wannenförmig gestaltet. Ebenso sind Schaugerät auf dem Berliner Büfett die mächtigen Wasserblasen und die dazu gehörigen Becken, mit massiven Fi-



Silberbuffet des kgl. Schlosses in Berlin, nach einem Stiche von 1703. Über 5,00 Höhe.

guren versehen, ferner die Flaschen, welche sogar die Form der alten Umhängeflasche, der Pilgerflasche, beibehalten, während sie zu nicht mehr beweglicher Größe und Schwere anwachsen [Nachbild. Schr. 549]. Von derartigem dekorativen Silber ist in England bei den reichen Korporationen



Kanne und Schale von Pfeffenhauser. Augsburg, Anfang XVIII Jahrh.
Kanne 0,23 hoch, Schale 0,55 lang, 0,45 breit.

sehr vieles, von zum Teil kolossalem Maßstabe erhalten, einige Stücke von ganz besonderer Größe als Geschenke des englischen Hofes in Petersburg.

Daneben erfährt das eigentlich benutzte Tafelgeschirr eine sehr erhebliche Erweiterung. Ausgebildet wird die Suppenterrine, die Sauciere, in den jetzt noch üblichen Formen, ferner Eiskessel, Kühlbecken mit gewelltem Rande

zum Einhängen der Gläser, besondere Körbe und Ständer für Trauben, Apfelsinen und anderes kostbares Obst, Löffel und Messer in verschiedensten Formen nebst den Messerbänken. Das Salzfaß ist nicht mehr ein monumentaler Aufsatz in der Mitte des Tisches, sondern neben allerlei Streubüchsen ein zierliches Gerät, in vielen Exemplaren über den Tisch verbreitet. Schönes Salzfaß in Schr. 553. Die Schale auf hohem Fuß verschwindet.

Der Tafelaufsatz inmitten des Tisches wird ein zierlicher, durchsichtiger Bau, welcher auf der Grundfläche die



Kanne und Schale. Paris 1777—78. Kanne 0,32 hoch, Schale 0,39 lang, 0,22 breit.

kleinen Geräte, Gewürzbüchsen, Senftöpfe und ähnliches aufnimmt, nach oben hin Obstschalen und Lichter enthält, übrigens noch vielfach, wie im Mittelalter, durch Zusatz von Figuren symbolische Anklänge bekommt, je nach dem Geschmack der Zeit. Im Rokoko haben wir große Lauben [Silberkammer in Darmstadt], in welche die damals neu entstandenen und sehr kostbaren Porzellanfiguren eingeordnet werden. Gegen Ende des Jahrhunderts herrscht der Klassizismus, Trajanssäulen, Viktorien auf Quadrigen oder sogar die Ruinen der Tempel von Pästum, in Metall und Halbedelsteinen ausgeführt [Hofmuseum zu Wien]. Die Sitte

der Tisch- und Zimmerfontänen ist auch noch lebendig; hübsches Exemplar von Augsburger Arbeit in Schloß Rosenborg zu Kopenhagen.

Eine erhebliche Erweiterung des Formenkreises bringen die neu aufkommenden Getränke Tee, Kaffee und Schokolade. Die Formen sind zum Teil durch die chinesischen Porzellane bestimmt, werden aber selbständig umgebildet. Die Tassen sind aus Porzellan, bei der Seltenheit dieses Materials im Anfange des XVIII Jahrhunderts oft mit silbernen Untertassen. Ein Modell aus Kupfer in Schr. 553. Die Kannen sind für jedes Getränk verschieden, für Schokolade zylindrisch oder geschweift, mit Griff an der Seite, zum Quirlen hergerichtet, [in Schr. 553 silberne Kanne mit Stempel von Alex. de Roussys, Paris 1765—77], für Kaffee und Tee, wie bis heute, einschließlich der Teemaschinen, Sahnentöpfe und Zuckerschalen. Für das Gebäck ist eine beliebte Form der geschweifte Korb mit durchbrochener Wandung. Schokoladengeschirr, bestehend aus Platte, Tasse, Glasbecher und Zuckerschale von Joh. Jac. Adam, Augsburg 1755—1757, ferner Anbietplatte, ebenfalls Augsburger Arbeit, in Schr. 553.


Flasche aus dem Kgl. Schlosse. Augsburg um 1700. 0,77 hoch.

Der fürstliche Luxus der Zeit verlangte auch das Wasch- und Toilettengerät aus Silber, ebenso große Besteckkasten für die Reise, im stärksten Gegensatz gegen das kleine Besteck, welches früher der einzelne an einem Gehänge an seiner Seite trug. Die Zahl der für die Körperpflege nötigen Geräte, der Schachteln, Büchsen und Dosen, ist schier unendlich, für jegliche Spielart des Bedarfes wird eine besondere Form geschaffen. Puderdose, Gold geschnitten, Paris 1773—74, in Schr. 559. Goldenes Toilettengerät der Kaiserin Maria Theresia in Wien. Große Toiletten in ledernen Gehäusen in Petersburg, im Germanischen Museum und an vielen Höfen. Zwei Leuchter, Paris 1738, in Schr. 553.

Die silberne Zimmereinrichtung bezeichnet die folgenschwerste Ausdehnung des Luxus. Im Zimmer der Re

naissance finden wir gelegentlich einen einzelnen Prunktisch, den Schreibtisch, mit Silber beschlagen. Arbeiten dieser Art, die Kunstschränke, finden ihre Fortsetzung in das XVIII Jahrhundert hinein; so im Museum die beiden sogenannten Moskowiter Kunstschränke [Saal 25], welche um 1700 als Geschenk des russischen Hofes nach Berlin gelangten, von denen der kleinere sicher, der größere wahrscheinlich Augsburger Arbeit ist. Die ungeheuerliche Überladung mit Schmelz, Steinen und Figuren mag auf Rechnung des Geschmackes der Besteller kommen. Von sehr zierlicher Augsburger Arbeit aus Schildkrot und getriebenem Silber ist das mit einer Uhr versehene Schränkchen, wel-



Kaffekanne. Paris 1758. 0,26 hoch. Puderdose. Gold. Paris 1773—74. 0,12½ hoch.

ches der Prinzessin Amalie, Schwester Friedrichs des Großen, gehört hat [an Wand 538].

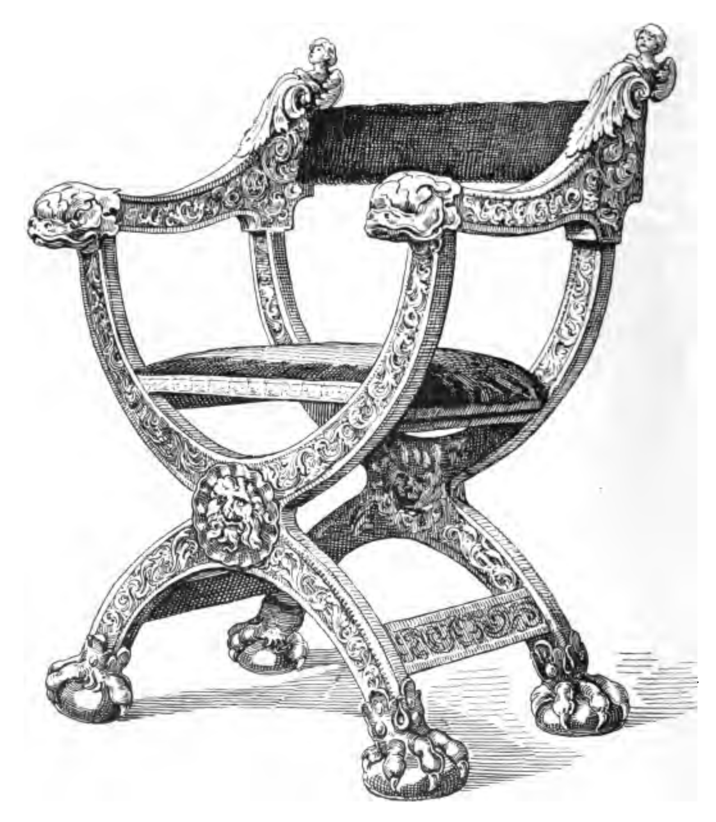
An Stelle derartiger Prachtmöbel, bei denen das Metall eine schmückende Zutat bildet, setzen sich am Ende des XVII Jahrhunderts silberne Zimmerausstattungen ganz ohne Holzgerüst oder doch unter völliger Bedeckung desselben. Zunächst werden diejenigen Einrichtungsgegenstände, welche man früher vorzugsweise von Bronze oder Messing fertigte, in Silber hergestellt, Armleuchter, Wandleuchter, Kronleuchter, Hängelampen, die Balustrade im Schlafzimmer Friedrichs II im Stadtschloß zu Potsdam. Auch hierbei herrscht die Absicht, Silbermassen aufzuhäufen. Das Berliner Schloß besaß 64 Wandleuchter, von denen jeder aufgesetzt war auf eine zentnerschwere Anschlageplatte,

sogenannte Blaker. Kamingarnituren aus Silber werden schon im Inventar Mazarins 1661 erwähnt und waren ebenfalls in Berlin vorhanden. Für Versailles wurden kolossale Massen von Ausstattungsstücken aus massivem Silber gefertigt; im Schlosse zu Berlin waren nicht nur der Thron, sondern Dutzende von Tischen und Stühlen ganz von Silber, dazu das im XVII Jahrhundert neu geschaffene Möbel, der Guéridon, ein Ständer zur Aufnahme von Kandelabern, ferner die Spiegel mit großen figuralen Aufsätzen aus massivem Silber; im Rittersaale des Berliner Schlosses sogar das große Orchester für die Musikanten, angefertigt von Lieberkühn 1739, bereits wieder eingeschmolzen 1744. Von diesem Mobiliar haben sich im Schlosse in Berlin nur zwei, jetzt als Thronsessel gebrauchte Stühle [Arbeit von Sebastian Mylius, Augsburg um 1700], und einige Spiegelrahmen, jedoch ohne ihre Aufsätze erhalten. Im Kunstgewerbe-Museum ein Kaminschirm, Arbeit von Christian Lieberkühn dem Jüngeren, mit Namenszug der Prinzessin Sophie Dorothea Marie, Tochter Friedrich Wilhelms I, vermählt mit Friedrich Wilhelm Markgraf von Brandenburg-Schwedt. In Dresden eine etwas größere Zahl von Tischen, Ofenschirmen und Leuchterständern, in Moskau die völlige Einrichtung eines Zimmers; sehr reiches, wie es scheint, vollständiges Mobiliar aus hannoverschem Besitz beim Herzog von Cumberland; alle diese Stücke aus schwerem Silberblech getrieben im Barockstil und alle von Augsburger Arbeit. Silberne Möbel sind in der Rokokoperiode nicht mehr häufig, einiges aus der Zeit Friedrichs II im Stadtschloß zu Potsdam, aber in Bronzeform und Verbindung mit Holz. Die Uhren sind in dieser Zeit nicht so bevorzugt als in der letztvorangehenden Periode. Das Vergnügen an mechanischen Spielereien hat abgenommen, an Stelle des Silberarbeiters schafft der Tischler und Bronzearbeiter große dekorative Gehäuse. Die an der Wand aufgehängten Uhren — Cartel —



Leuchter. Paris 1738. 0,27 hoch.

erhalten im XVII Jahrhundert eine breite Deckplatte aus flachgetriebenem Silber [Beispiele von versilbertem Kupfer in Saal 64, Schr. 526]; im XVIII Jahrhundert reiches, plastisches Figurenwerk, meist in Bronze. Der Silberluxus erstreckt sich ferner auf das Gerät symbolischen Charakters: in Leipzig und Königsberg die Szepter der Universitäten, in



Silberner Thronsessel. Kgl. Schloß. Um 1700. 1,03 hoch.

England die großen Szepter der Korporationen, welche bei Umzügen vorangetragen werden, in allen Ländern Ausstattungen der Wagen und des Pferdezeuges, als Besonderheit die silbernen Zunftschilder für die Leichenwagen, ferner die Trompeten und Pauken der fürstlichen Kapellen, schließlich für die Leibgarde silberne Helme und Panzer, von denen

die durch Napoleon I angeschafften, jetzt in den Besitz der preußischen Garde du Corps übergegangenen silbernen Panzer wohl die letzten Ausläufer sein mögen.



Silberner Kaminschirm. Um 1750. 1,78 hoch.

Die erheblichste Einbuße erlitt die Silberarbeit, wie im XVII durch das Glas, so im XVIII Jahrhundert durch das Porzellan. Meißen beginnt 1710 und ist 1750 leistungsfähig für größesten Bedarf, Sèvres erst um 1750. Die

Vorliebe für schweres Silber, welches man nach Bedarf einschmelzen konnte, hatte einen starken Stoß erlitten, als durch die Ateliers Ludwigs XIV eine künstlerische Durchbildung verlangt wurde, deren Kosten den Silberwert erheblich übertrafen. Bei dem neu erfundenen europäischen Porzellan bezahlte man nur den Kunstwert und brauchte kein Einschmelzen zu befürchten. Das Gebrauchsgeschirr wird Porzellan, alles Gerät für Tee und Kaffee, für die Tafel, mit Einschluß der Körbe, Aufsätze und Figuren, ferner die Ziervasen, die Leuchter, die Uhrenkörper und selbst Möbelbeschläge und Wagenausstattung. Das Porzellan übernimmt vielfach die Modelle der Silberarbeit, welche uns auf diese Weise erhalten sind.

Die kleinen Kostbarkeiten erhalten in dieser Zeit eine besonders reiche Ausbildung; das Luxusbedürfnis der Höfe steigert nicht nur den Wert der nun vorwiegend aus Edelsteinen gebildeten Schmuckstücke, sondern stattet auch das Kleingerät für den persönlichen Bedarf höchst kostbar in Juwelierarbeit aus. Die Dosen für den im Anfang des XVIII Jahrhunderts aufkommenden Schnupftabak stehen in erster Reihe. Man schneidet sie aus Halbedelsteinen, faßt sie in Gold und fügt in den Deckel Bilder auf Email gemalt, Namenszüge und Ränder aus Edelsteinen. Die ganze Mannigfaltigkeit persönlicher und politischer Beziehungen, für welche die Renaissance den Pokal ausgestaltet, wiederholt sich jetzt auf den Dosen, welche Männer und Frauen gleichmäßig führen. Aber nicht nur benutzbare Stücke wie die Dosen, die Stockgriffe und ähnliches werden gebildet, sondern kleine Ziergeräte ohne Gebrauchszweck, winzige Kannen und Schalen, kleine Figuren von Zwergen und Bettlern aus monströsen Perlen, und alles dies fällt mehr dem Juwelier als dem Goldschmied zu. Der Hauptmeister in diesen Dingen ist Johann Melchior Dinglinger, geb. 1664, † 1731 in Dresden, wo er seit etwa 1694 für den prachtliebenden Hof Augusts des Starken und seiner Nachfolger beschäftigt war, und wo sich im Grünen Gewölbe vieles von seinen Arbeiten erhalten hat. Das Meistbewunderte hiervon ist ein großer Tafelaufsatz mit Scharen von winzigen, aus Schmelz und Edelsteinen gebildeten Figuren, ein Fest des Großmoguls darstellend. Von demselben Meister ein Teegeschirr in Gold und Rubinen. Sein Nachfolger, aber in bescheidenerer Zeit und schlichteren Formen, Joh. Christ. Neuber, † 1808. In Berlin sind herrliche Dosen aus schlesischen Steinen in künstlerisch vollendeter Fassung aus der Zeit Friedrichs II im Kronschatz und im Schloß Monbijou. Einfache Stücke im Museum Pultschr. 278 und 279, mit Email 580.

Die kirchliche Kunst der Barockzeit

steht in katholischen Landen unter dem Einfluß des Jesuitenstiles. Die Kirchengeräte werden zur prunkvollsten Repräsentation gesteigert. Die silbernen Altäre des Mittelalters und der Renaissance waren Altaraufsätze von mäßiger Höhe, die Barockkunst türmt sie bis zur Decke der Kirche empor mit Säulen, Gebälk und lebensgroßen Figuren. Für die reichen Ausladungen und flatternden Gewänder ist die Treibearbeit in Silberblech eine willkommene Technik, die zu großer Meisterschaft für breite dekorative Wirkung entwickelt wird, so an dem großen Altaraufbau mit dem Sarge des heiligen Nepomuk in Prag. An die Stelle des älteren architektonischen Sakramenthäuschens treten große Engelsgruppen aus Silber, welche den Schrein schwebend emporzuhalten scheinen. Die Altarleuchter wachsen auf zwei Meter Höhe heran, auch diese in getriebener Arbeit mit breitem, dreikantigem Sockel, an allen Teilen mit stark herausgearbeitetem Blumenwerk bedeckt. Statt der zwei Altarleuchter des Mittelalters nunmehr eine geschlossene Front, öfters in mehreren Reihen von steigender Größe. In ähnlicher Weise die Ampeln: die eigentliche Glasschale mit der ewigen Lampe von etwa 10 cm Durchmesser wird von einem kugelförmigen Körper von oft 50 cm Durchmesser getragen. [Beispiele gleichartiger Zinnleuchter mit Messing-Ampeln im Kunstgewerbe-Museum.]

Der Reliquienkultus ist etwas zurückgetreten und für künstlerische Aufgaben weniger ergiebig. Statt des kapellenartigen Sarkophags sind Glaskästen beliebt. Beibehalten bleiben die mehr statuarischen Formen, die Büsten und ganzen Figuren, in Silber getrieben, zumeist mit Steinen reich besetzt.

Das Kruzifix scheidet aus der Silberarbeit fast ganz aus, der Körper wird vorzugsweise aus Elfenbein gebildet und auf Ebenholz aufgelegt, es bleibt zumeist nur der Sockel zu verzieren. Die Monstranz wächst zu erstaunlicher Größe. Statt des gotischen Türmchens ist die Form einer Sonne beliebt, in deren Strahlen sich jegliche Art von Blumen- und Figurenwerk hineinflicht. Da die Monstranz in die Höhe gehoben wird und ein gewisses Gewicht nicht überschreiten darf, so wird die Kunst des Treibens aus dünnstem Blech zu größtmöglichster Wirkung in Anspruch genommen. Prachtvolles Stück in üppigstem Rokoko die 94 cm hohe Monstranz in Villingen von 1760. Der Materialwert ist bei dieser Arbeit ein geringer und wird gern durch Hinzufügen von Steinen erhöht; die Schenkungen an Juwelen, ursprünglich weltlicher Bestimmung, welche früher den Reliquiarien zugute kamen, finden jetzt auf der Monstranz ihren Platz.

Auch der Kelch wird zu höchster Pracht gesteigert. Die Kuppa bleibt dabei völlig glatt, aber Fuß, Schaft und Kelchansatz sind von Silber, häufig sogar von Gold und bedeckt mit Edelsteinen und Schmelzarbeit. Schöner Kelch der Ulrichskirche in Halle, gearbeitet von Knittel 1654. Die kleinen Platten in Schmelzmalerei von ovaler Form, 3—5 cm hoch, mit Heiligendarstellungen, welche sich viel in unseren Sammlungen finden [Schr. 580], rühren fast alle von Kelch- und Monstranzenfüßen her, deren Gold und Silber eingeschmolzen ist. Einfache Kelche des XVII Jahrhunderts in Schr. 542 u. 552.

Die Abendmahlskannen von winziger Form für Wasser und Wein bekommen ein Tablett und bewegen sich, ebenso wie die Zieraten an den Kelchen, durchaus in den Formen der jeweiligen Periode. Da die Kirche ihre Stücke besser geschützt hat als das Privatleben, so geben uns diese Kännchen mit ihren Tabletten auch in unserem Museum eine willkommene Reihe der Zierformen des XVIII Jahrhunderts [Schr. 543]. Die kleineren Altargeräte, Weihrauchfässer, Büchsen für Oblaten, Weihrauch usw. machen die Formenbewegung mit. Abgekommen sind dagegen mit der Waschung am Altar die Handbecken und Gießkannen, die Aquamanilien, statt derer man einfache Waschvorrichtungen in der Sakristei benutzt. Großer künstlerischer Luxus herrscht in den kleinen Weihwasserbehältern für das Haus, zumeist ovale Bildplatten mit kleinem Becken. In Schrank 552 ein herrliches derartiges Gerät in Rokokosilber, Paris um 1750, ein zweites aus Venedig gleicher Zeit.

Mit dem Sinken des Wertes der Bücher infolge des Buchdruckes schwindet die reiche Ausstattung. Statt der goldenen Decken der geschriebenen Evangeliare haben wir schon im XVI Jahrhundert höchstens silberne Deckel der Meßbücher, solche aber auch für profane Bücher — die silberne Bibliothek in Königsberg. Dagegen bekommt das Gebetbuch, welches nunmehr jeder einzelne führt, einen prächtigen Schmuck. Vorläufer hierfür das kleine Gebetbuch in Gotha, Ende des XVI Jahrhunderts [süddeutsche Arbeit, nicht von Cellini]. Ein einfacheres in Nachbildung Schr. 550. Im XVII Jahrhundert werden die Deckel häufig aus Silber getrieben oder wenigstens mit silbernen Beschlägen und Ecken versehen [Saal 49, Schr. 675]. Die kleinen Taschenbücher und Kalender mit silbernen Deckeln sind zumeist nur graviert. Einzelne lose Deckel in Schr. 546.

Der protestantische Kultus stellt nur geringe Anforderungen an die Goldschmiedekunst. Für die Kelche reicht an den meisten Stellen der aus katholischer Zeit ererbte Vorrat. Dagegen bedarf es bei der Spendung des

Weines an die Gemeinden der Abendmahlskanne, für welche sich jedoch ein fester Typus nicht bildet. Zumeist finden wir die Form, die auch bei der Kaffeekanne benutzt wird, auf einem erhöhten Fuß und mit etwas weiterem Ausguß, mit dem gewöhnlichen Ornament der jeweiligen Periode, in welches wenig oder keine symbolische Darstellungen eingefügt sind. Zur Aufbewahrung des Brotes dient nicht mehr das monumentale Ziborium, sondern eine flache Oblatenbüchse, der man nur in seltenen Fällen eine besondere Form gibt — in den protestantischen Kirchen von Augsburg die Form der Bundeslade.

Die Stätten der Arbeit

verändern sich nicht erheblich; es bleibt noch eine handwerksmäßige Geschicklichkeit über viele Städte Deutschlands verbreitet. Von den im großen arbeitenden Städten tritt Nürnberg zurück, Augsburg dagegen wahrhaft beherrschend in den Vordergrund. In Augsburg sammeln sich die großen Bestellungen der Höfe, hier arbeiten die Zeichner und Ornamentstecher nach französischen Vorbildern und nach eigenen Erfindungen, hier gründen sich große Silberwarenhandlungen, welche die Waren zentnerweise in Auftrag nehmen und ihrerseits an die ansässigen Meister verteilen. Diese Meister sind uns durch die Angaben des bekannten Werkes von Stetten, sowie durch ihre Zeichen an den ausgeführten Arbeiten hinreichend bekannt. Als Zeichner wird auch der berühmte Tiermaler Riedinger genannt, als Goldschmiede Drentwett, † 1666, zugleich Zeichner, dann die Familie Biller, zwei Albrecht Biller, † 1720 und 1777, Ludwig und viele andere Biller, Sebastian Mylius, welche an dem Silber für Berlin, Dresden, Moskau, Hannover gearbeitet haben; der bekannteste Augsburger Meister dieser Zeit, Johann Andreas Thelot, † 1734, da er jedes Stück seiner Hand mit vollem Namen bezeichnete [Pultschr. 548]. Von J. H. Mannlich in Augsburg, † 1718, der silberne, mit bunten Steinen besetzte Kasten in Schr. 552. Von Joh. Phil. Höfler, Nürnberg, † 1722, eine vorzügliche ovale Spiegelkapsel mit getriebenen Blattranken, von Seb. Mylius ein Humpen in Schr. 551. Von Joh. Christoph Träffler ein Deckelbecher auf drei Kugelfüßen in Schr. 553.

Nach Berlin siedelten über Daniel Mannlich, als Hofgoldschmied † 1701, und sein Sohn, Otto Mannlich. Durch erhaltene Arbeiten sind bekannt Joachim Grim aus Lüneburg, in Berlin 1676 als Meister aufgenommen; von ihm eine sehr gute silberne Schüssel im Besitz des Herrn von Wedell [Nachbild. Schr. 370; Abbildung S. 141], Weidemann † 1668, Lieberkühn, Vater und Sohn, † 1733 und 1764, beide sehr

beschäftigt, Müller † um 1760; dagegen war bisher nicht bekannt der Künstler des Nautilusbechers in Dresden, welcher die gleichzeitige Goldschmiedearbeit in künstlerischer Weise so weit überstrahlt, als Schlüters Denkmal die gleichzeitigen Standbilder. Der Verfertiger dieses Stückes, welches noch bis vor kurzem als ein Hauptwerk des XVI Jahrhunderts galt [Nachbildung in Schr. 549], ist der Berliner



Nautilusbecher von Bernhard Quippe. Berlin um 1700. 0,31 hoch.

Bernhard Quippe, ein Meister, von dem wir jetzt wissen, daß er 1689 den Bürgereid leistete.

In England kam gegen Ende des XVIII Jahrhunderts in großem Maßstabe die fabrikmäßige Herstellung von plattierten Geräten auf. Die klassizistischen Formen des Empire und der Folgezeit mit den glatten Flächen und sparsamen Ornamenten waren besonders geeignet, die Technik [S. 10] zu entwickeln und in den übrigen Ländern zu ver-

breiten. Mehrere Leuchter, vorzugsweise aus England, Kanne und Sauciere aus Italien in Schr. 554. Nach Abschluß der Freiheitskriege war Paris der einzige Ort, an dem Reichtum und altererbter Ruf die Ausbildung künstlerischer Arbeiten ermöglichten. Dort wurde die sehr in Vergessenheit geratene Kunst des Treibens, sowie die Schmelzarbeit neu belebt. Ein Künstler ersten Ranges, Vechte, arbeitete Stücke,



Aus dem Tafelsilber Kaiser Wilhelms II. 0,65 hoch.

welche lange Zeit für Hauptwerke italienischer Renaissance galten; eines seiner besten die Schüssel mit der Amazonenschlacht, 1840, in Schr. 530. Vechte selbst und verschiedene seiner Nachfolger, wie Morel, waren später für England tätig. Von Morel Nachbildungen der beiden Schüsseln mit Darstellung der Jahreszeiten in Schr. 530. In England selbst hatte schon vorher der Bildhauer und Zeichner Flaxman hervorragende Stücke entstehen lassen.

In Berlin wurden unter stetiger Pflege des Hofes einzelne Prachtstücke hergestellt, nach Zeichnungen von Schinkel die Taufkanne und -schüssel des Königlichen Hauses aus schlesischem Golde [Modell der Schüssel in Saal 31 an Wd. 184]; nach Zeichnungen von Cornelius entstand 1847 ein Kunstwerk ersten Ranges, der Glaubensschild, Patengeschenk König Friedrich Wilhelms IV an den Prinzen



Adresse der Stadt München an Kaiser Wilhelm I. 1887. 0,32 breit.

von Wales; Wiederholung der Friese mit der Figurenarbeit, ohne die Zwischensätze, in der Königlichen Nationalgalerie; nach Zeichnungen von Stüler 1840 der Huldigungsschild und große Kandelaber für Friedrich Wilhelm IV im Königlichen Schlosse zu Berlin. Seit 1870 sind in den Werkstätten von Vollgold und von Sy & Wagner [früher Hossauer] Prachtgeräte in großer Zahl entstanden unter Mitwirkung des Kunstgewerbe-Museums und hervorragender Architekten und Bildhauer, als glänzendstes das Tafelsilber für den Prinzen

Wilhelm von Preußen, jetzt Kaiser Wilhelm II, im Jahre 1884 [leitender Künstler Adolf Heyden; die Modelle der figürlichen Teile in der Gipssammlung (Schr. 800 u. 801), Abbildung in der Bibliothek]. Ehrengeschenke im Auftrage des Kaisers Wilhelm II ausgeführt von Gustav Lind. Tafelaufsatz nach Entwurf von J. Luthmer von Vollgold & Sohn, Büffelhörner in reicher Fassung nach Modellen von G. Janensch ausgeführt von Hugo Schaper in Saal 64.

Die künstlerische Silberarbeit in Deutschland ist jetzt auf eine mäßige Anzahl von Städten beschränkt. Außer Berlin sind in Norddeutschland noch Köln, Bremen und Altena zu nennen. In Süddeutschland hat München die Führung, wobei besonders die künstlerischen Errungenschaften der Spätgotik und der deutschen Frührenaissance in anmutiger Weise wieder lebendig geworden sind [Rudolph Seitz, Ferdinand von Miller]. Im Schloß Monbijou die in Silber getriebene Kapsel für die Adresse der Stadt München, zum 90. Geburtstage Kaiser Wilhelms I. Für die Prachtbauten König Ludwigs II hat man auch die Formen der Barock- und Rokokokunst in glänzender Weise zu verwerten gelernt. In verwandter Weise arbeiten Stuttgart und Karlsruhe [Architekt Götz]. In Hanau hat der Bedarf an Nachbildungen alter Stücke eine Industrie von großer Geschicklichkeit hervorgerufen, jetzt lebendige Schule, ebenso in Offenbach und Pforzheim. Für den Mittelrhein hat Frankfurt die Führung übernommen.

Besondere Wege geht die moderne Silberarbeit von Rußland. Sie lehnt sich an nationale Kunstwerke an, in welchen byzantinische und orientalische Motive in eigentümlicher Weise umgestaltet sind; zierliches Ornamentenwerk von kleinstem Maßstabe, durchsetzt mit Niello [Tulaarbeit], farbigen Schmelzen und eingefügten Edelsteinen; daneben die naturalistische Nachahmung bäuerlicher Formen, Brotschüsseln, Salznäpfe und ähnliches [Schr. 529].

Die skandinavischen Länder versuchen an nordische Formen aus den Grabfunden anzuknüpfen und haben die Technik des Filigrans wieder lebendig gemacht. In Dänemark haftet daneben aus der Zeit Thorwaldsens eine Vorliebe für klassische Formen.

Die Silber- und Goldarbeit des Orients ist in früheren Zeiten in Europa nicht geachtet worden, selbst nicht zu der Zeit, als man chinesische Lacke und Porzellane am höchsten schätzte. Unsere Zeit stellt die Metallarbeiten von Japan sehr hoch und nimmt die leichte, von keiner klassischen Erinnerung beschwerte Behandlung des Pflanzenwerks zum Vorbild, besonders Amerika [Tiffany, Schr. 529], das auf diesem Wege zu selbständigen Formen zu gelangen sucht.



Register

Die Namen der Meister und Künstler sind gesperrt gedruckt.

M.

N.

O.

P.

U.

V.

W.

Z.

Galvanoplastische Nachbildungen

Die Nachbildungen sind mit genauester Wiedergabe der Details auf wesentlich galvanoplastischem Wege unter Ergänzung durch Handarbeit in den Werkstätten der Hofgoldschmiede D. Vollgold & Sohn und Sy & Wagner angefertigt und durch das Kunstgewerbe-Museum zu beziehen.

Nr.		Preis der Nachbildung	
		in Kupfer Mark	in Silber Mark
	A. Ratssilberzeug der Stadt Lüneburg		
4	Großer gotischer Pokal mit Christophorus	1000	1700
5	Großer gotischer Pokal mit Landsknecht	800	1350
6	Kleiner gotischer Pokal; am Knauf: Frucht an langem Stiel	650	800
10	Großer Pokal, Kurfürstenbecher	2000	2500
11	Großer Pokal, Interimsbecher	1700	2000
12	Großer Pokal, Stammbaum Christi	1000	1750
13	Großer Pokal, Jagdbecher	900	1500
15	Münzpokal	1400	1800
16	Doppelpokal	1000	1475
17	Großer Pokal mit Jonas	900	1375
18	Großer Pokal, Deckelknauf glatt	1400	1800
20	Kleiner Pokal mit Blumenstrauß	370	520
21	Große Gußkanne: Stehender Löwe	1000	2000
22	Kleinere Gußkanne: Stehender Löwe	600	1200
23	Große Schüssel	800	1400
24	Rundes Becken auf vier Füßen mit den Kirchenvätern	700	1050
25	Rundes Becken auf vier Füßen mit den evangelischen Zeichen	600	750
27	Schale auf hohem Fuße mit Hirsch u. Jagdzug	500	750
28	Schale auf hohem Fuße mit Hirsch	600	750
29	Schale auf hohem Fuße mit Andreas u. Hieronymus	500	700
30	Schale auf drei Granatäpfeln	225	300
31	Kleine Schale mit Granatäpfeln	100	125
32	Kleine gotische Schale	100	125
33	Flache Schale auf hohem Fuße	500	1100
34	Flache Schale auf hohem Fuße (Gegenstück zu Nr. 33)	500	1100
35	Löffel (mit Figur, ohne Wappen)	150	175
36	Löffel (mit Wappen, ohne Figur)	150	175

Nr.		Preis der Nachbildung in Kupfer Mark	Preis der Nachbildung in Silber Mark
	B. Stücke verschiedener Herkunft		
37	Jungfernbecher, Nürnberger Arbeit, 1566, im Besitz der Stadt Erfurt	100	125
38	Gotische Weinkanne der Grafen von Ziegenhain, im Besitz des Königlichen Museums zu Cassel	2400	3000
39	Jagdbesteck, Scheide mit flachem Relief durchbrochen, im Besitz des Königlichen Museums zu Cassel............................	250	275
40	Schützenzeichen von Anton Eisenhoit, um 1590 für die Schützengilde zu Warburg gefertigt; im Besitze derselben	90	120
41	Hochzeitsbecher von Dr. M. Luther, Augsburger Arbeit, 1525, im Besitze der Königlichen Universität Greifswald	600	800
42	Pokal von 1581; im Besitze der Stadt Mölln..	300	375
43	Romanischer Kelch; im Besitze der Katharinenkirche in Osnabrück	250	350

